OTTO MARIA CARPEAUX

RESPOSTAS E PERGUNTAS

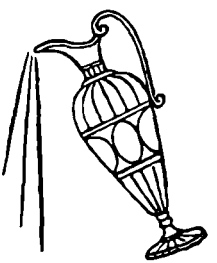
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

OS CADERNOS DE CULTURA

OTTO MARIA CARPEAUX

RESPOSTAS E PERGUNTAS



OS CADERNOS DE CULTURA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

UMA FONTE DA FILOSOFIA DE MACHADO DE ASSIS

TODO mundo conhece o delírio de Brás Cubas; num deserto, o delirante encontra-se em face de um "vulto imenso, figura de mulher", de impassibilidade egoísta, de eterna surdez; reconhece-a como a Natureza, sua mãe e inimiga; ela lhe explica a lei cruel que rege o Universo ("A onça mata o novilho porque o raciocínio é que ela deve viver"); mas afinal o pesadelo cede, e o monstro que trouxe Brás Cubas para aquêle deserto transforma-se, sempre diminuindo, na figura familiar do seu gato. — Agora, num outro documento literário, menos famoso entre nós, leio de um sujeito que encontrou no deserto "um vulto grandíssimo, figura desmesurada de mulher", de impassibilidade cruel ("Acreditaste que êste mundo tenha sido criado para ti?"), mãe mas inimiga de tôdas as criaturas; ela lhe explica a lei cruel que rege o Universo ("que é um círculo perpétuo de produção e destruição"); aí também aparecem monstros, dois leões, que teriam devorado o infeliz, se um vento de areia não o tivesse encoberto e mumificado; "mais tarde, viajantes encontraram a múmia, trazendo-a para a Europa, colocando-a no museu não sei de que cidade" — não importa porque todos os

museus se parecem, assim como, conforme Machado de Assis, todos os cemitérios se parecem. — Êsse outro documento que o autor das "Memórias póstumas de Brás Cubas" deve ter conhecido, é o "Dialogo della Natura e di una islandese", que faz parte do volume "Operette morali", de Leopardi.

As poesias de Giacomo Leopardi não se ignoravam no Brasil, na época do romantismo; até hoje, o maior poeta que a Itália produziu depois de Dante é considerado no Brasil como um romântico melancólico, um poeta elegíaco. Talvez porque se desconheciam os seus diálogos em prosa, aquelas "Operette morali" que são uma das grandes obras da literatura universal. Machado de Assis as teria conhecido? Machado foi leitor assíduo de Schopenhauer, e êste, por sua vez, foi grande admirador de Leopardi. Voltarei a êsse ponto. Em todo caso, o autor do delírio de Brás Cubas reconhecido teria em Leopardi mais que um poeta melancólico e sim um pensador poético ao qual o ligavam profundas afinidades. O delírio de Brás Cubas é da mesma lucidez das "Operette morali" que são o documento principal da filosofia leopardiana.

São diálogos (e, em parte, monólogos) de uma estupenda variedade, apesar da monotonia do pensamento e do rigor clássico do estilo: resultados das leituras enormes de um espírito enciclopédico. Duma fonte hebraica surge o "cântico" do mitológico "gallo silvestre", despertando os homens para acordarem do sono das "imagens vãs". O "Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco" é uma pequena falsificação lite-

rária, pondo na bôca do filósofo grego as idéias leopardianas sôbre o universo. O diálogo de Hércules com Atlas, ao qual a decadência do mundo torna cada vez mais leve o fardo nos ombros, lembra os imensos estudos mitológicos de Leopardi, enquanto aquêle diálogo do islandês com a Natureza lhe revela os interêsses geográficos. O poeta volta para o solo italiano, notando a conversa de Torquato Tasso, prêso no manicômio, com o seu "gênio familiar". ("Como vai, Tasso? — Como pode, numa prisão"). Outro famoso poeta italiano, Parini, fala, pela bôca de Leopardi, da vaidade da glória e dos inexoráveis destinos humanos — "mas é preciso acatar o nosso fado, por onde nos traga, com ânimo forte e sereno", o que lembra tanto os estóicos da Antiguidade como o "amor fati" de Nietzsche. Enfim, os estudos científicos de Leopardi inspiraram-lhe o diálogo do célebre anatomista holandês Ruysch com as múmias do seu museu anatômico às quais êle sabia conservar tôda a frescura de corpos vivos; certa noite, os mortos acordaram o sábio, cantando o côro (são os únicos versos no volume das "Operette morali") que condensam a filosofia leopardiana:

"Solo nel mondo eterna, a cui si volve
Ogni creata cosa
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
Lieta no, ma sicura
Dall' antico dolor..."

O personagem principal de todos os diálogos sempre é o mesmo "islandês": a criatura humana perseguida pelo Fado, até repousar, como múmia, no museu anatômico. Reina neste livro, assim como no diálogo de Tasso com o seu gênio familiar, "una notte oscurissima, senza luna nè stelle". Mas quando o homem, despertando do "sono das imagens vãs", reconhece o terror e a obscuridade da vida, então se lhe aproximam as imagens da arte — assim, Nietzsche explicava as origens do teatro grego — transformando o terror em sublimidade e o absurdo em comicidade. Sublime, a poesia de Leopardi é, e trágica. Na sua prosa, na mitologia fantástica dos diálogos, êle procurava "um grande estilo cômico". Tasso e Ruysch são personagens de "féeries": Ruysch assusta-se, de maneira cômica, da vivacidade musical das suas múmias bem conservadas; e a Tasso, implorando as consolações do Espírito, seu gênio familiar aconselha procurar o espírito nos "licores generosos". A obra-prima dêsse triste humorismo leopardiano é o "Diálogo de um vendedor de almanaques e de um passante" na noite de Ano Novo: ao vendedor que promete dias felicíssimos para o futuro, o outro demonstra de maneira rigorosamente lógica que não há motivo para acreditar em dias mais felizes que foram os do passado — e êstes teriam sido felizes? Mas, admite, para o otimista existem na realidade; e o vendedor corre, apregoando com convicção fortalecida seus almanaques.

Ora, pode-se viver com uma filosofia assim no coração? Contudo, êsse diálogo do vendedor de almanaques encontra-se traduzido no último livro de Jean Paulhan,

que foi editor das "Éditions de Minuit" e um dos chefes intelectuais da Resistência Francesa, exemplo de comportamento ativo, apesar dos motivos mais fortes de desespêro definitivo, "com ânimo forte e sereno". Eis a única maneira possível de um pessimista achar (como Machado na agonia) que "a vida é boa". Pelo menos como filósofo Leopardi não foi elegíaco. Daí a diferença, já observada por De Sanctis, entre o poeta italiano e Schopenhauer, que também foi ateu mas espiritualista: dá testemunho disso a metafísica, "multicolor como a pele de uma onça", do filósofo alemão. Tôda elegia é, por índole espiritualista. Mas a filosofia de Leopardi — a unidade filosófica da sua obra já foi demonstrada pelos mais agudos críticos italianos — é o materialismo.

No "Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco". Leopardi já fala da eternidade da matéria. Apenas êsse materialismo não se baseia no cientificismo físico e biológico do século XIX, que Leopardi ainda ignorava, e sim nos seus estudos de filosofia grega. E os versos do côro dos mortos, no diálogo dêles com o anatomista Ruysch, não deixam dúvidas quanto à fonte dessa filosofia, materialismo cuja finalidade ética é apenas a ausência da dôr:

"Nostra ignuda natura —
Lieta no, ma sicura
Dall' antico dolor..."

E' o materialismo de Epicuro: mais um que anda caluniado pelos séculos. Epicuro, embora materialista, não foi um "epicureu"; apenas achou que "a vida é boa".

Leopardi, embora triste, não foi um elegíaco. Machado de Assis embora espirituoso, não foi um céptico; êle também — "a vida é boa" — foi materialista.

Em Leopardi também se encontra o motivo que sugere a impressão de cepticismo ao leitor de Machado de Assis. Como materialistas epicureus, o erudito grecista Leopardi e o "mulato grego" Machado seriam "pagãos"; mas na verdade não podem existir pagãos depois do advento do cristianismo. Fica, até nos anticristãos, estímulo da inquietação espiritual, do "cepticismo" pascaliano. Machado foi leitor de Pascal, Leopardi também foi leitor de Pascal; o famoso "Pari" inspirou-lhe as demonstrações lógicas do diálogo de vendedor de almanaques, sôbre o valor do futuro. Mas por serem pascalianos, ainda não eram cristãos: Leopardi consolava-se com a "morte eterna" ("a matéria liberta para sempre da alma extinta", diz o nosso poeta), e o outro com o pensamento de não ter transmitido "a nenhuma criatura o legado da nossa miséria". Egoísmo? O "Epicurismo" lendário é egoísmo, mas o verdadeiro epicurismo não é. O "cântico do galo silvestre" ensinou ao poeta, despertando-o do sono das "imagens vãs", a seguir o seu fado, "com ânimo forte e sereno". O outro, quando o galo da madrugada o despertou da agonia, pôde dizer: "A vida é boa". Pois então, não havendo mais futuro, é boa.

RESPOSTA À PERGUNTA

"PERGUNTA SEM RESPOSTAS" — assim se chama o belo ensaio do meu amigo Augusto Méier sôbre as origens e vicissitudes de famoso tema poético: "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?". Apontou o ensaísta, como fontes dessa melancólica pergunta retórica — "Onde estão os que antes de nós viviam neste mundo?" — certos trechos bíblicos e pós-bíblicos, também uma frase de Boécio; depois os sermonistas e poetas cristãos da Idade Média; em Eustache Deschamps, versificador prolixo e inábil, mas comovente, cristaliza-se o tema; e logo depois vem Villon para conferir-lhe ao forma definitiva, a breve enumeração das "dames du temps jadis", com o inesquecível refrão: "Mais où sont les neiges d'antan?".

Etienne Gilson e Italo Siciliano, citados por Augusto Méier, têm estudado as numerosas versões do tema em quase tôdas as literaturas, inclusive as "Coplas a la muerte del maestre Don Rodrigo", de Jorge Manrique, nas quais a melancolia irônica do "lied" do poeta parisiense se transforma em tocata de órgão, no interior místicamente escuro de uma catedral espanhola. Sá de Miranda escreveu estrofe semelhante, em português. E Augusto Méier, concluindo: não seria bem interessante

uma antologia de versões do "Ubi sunt", da grande "Pergunta sem Resposta"?

O ponto de interrogação em que resume a melancolia tôda daquela pergunta retórica de significação metafísica, está admiràvelmente interpretado pelo título "Pergunta sem Resposta". Ora, acredito saber uma resposta. Mas advirto que — para falar com palavras do grande poeta brasileiro — "minha canção é mais triste".

Na antologia que Augusto Méier gostaria de ver, figurarão muitos poetas medievais e alguns modernos, citados por Gilson; versos de Byron, Banville, Carducci; também "The Ballad of Dead Ladies", a versão inglêsa que Dante Gabriel Rossetti deu da balada de Villon. E mais um poema que Gilson não cita, o "Lament for the Makers", de William Dunbar, contemporâneo de Villon e Jorge Manrique, com o refrão em latim: "Timor Mortis conturbat me". E mais um poema, bem inferior na verdade, mas indispensável porque é nêle que aparece formulada a pergunta: "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?". Êsse poema é uma canção dos estudantes alemães, começando com o convite nada melancólico a gozar a vida: "Gaudeamus igitur...".

"Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus": Sejamos alegres, enquanto estamos moços. Pois, "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?: onde estão os que antes de nós viviam no mundo? O acorde de alegria de viver e melancolia fúnebre é bem típico da mocidade que brinca com a vida e, muitas vêzes, com a morte. A origem psicológica da "pergunta sem resposta" parece estar ali. Até o grave e sereno Jorge Manrique, grave porque cas-

telhano de quatro costados, canta suas coplas em memória do pai falecido: sua atitude é a de filho. Villon, então, êste é estudante, por assim dizer profissional. E o "Gaudeamus" é canção de estudantes.

Embora o texto atual do "Gaudeamus" seja bastante moderno, de 1781, é sua fonte uma daquelas poesias medievais que Gilson cita: uma cantiga de penitência, encontrada num manuscrito de 1267. Não a conheço, mas duvido se nela já se lê o convite para gozar a vida. Tampouco a devem ter conhecido os Banville e Rossetti, estetas modernos que não pensavam em penitenciar-se: sua pergunta é puramente retórica, nem sequer esperando resposta. Mas o poeta medieval, êste sabia ou acreditava saber a resposta. "Ubi sunt?" Onde estão? Estão no outro mundo, sendo recompensados ou punidos conforme suas virtudes ou pecados. A resposta medieval, o "Memento mori!", ainda ressoa no grave moralismo poético de Jorge Manrique e, com tremor mais íntimo, no seu contemporâneo Dunbar: "Timor Mortis conturbat me". Mas o epicurismo do "Gaudeamus", com seu convite à boa vida — porque depois da morte não haverá nada disso — êsse epicurismo que também foi a "filosofia" de Villon, parece pertencer a uma tradição muito diferente e, na verdade, pouco cristã.

Sabe-se que o islamista C. H. Becker atribui a origem do tema "Ubi sunt?" a certos poetas árabes, Abu Bekr sobretudo. Outros contestam a hipótese. O que me importa, no momento, só é o fato de que a religião islamítica ensina, assim como a cristã, a recompensa das nossas virtudes e pecados no outro mundo, de modo que

aquêle epicurismo melancólico também lhe é alheio. Mas quem disse que Abu Bekr tenha sido um adepto ortodoxo do profeta? Na verdade, o poeta árabe estava intimamente ligado à doutrina filosófica de Averroes, que negava a imortalidade das almas individuais...

Eis o ponto de partida para encontrar a resposta à pergunta. Na Idade Média, houve averroístas também na Europa cristã. Era o centro dêsses meios-heréticos a Universidade de Paris — da qual Villon foi aluno. Huizinga, no "Crepúsculo da Idade Média", afirma que o tema "Ubi sunt?" pertence tìpicamente ao século XV, época de transição que, entre orgias de sensualidade brutal e tremores da dança macabra, sentiu aproximar-se o fim de um mundo: contemporâneos, homens do século XV, são Villon, Manrique e Dunbar, os poetas, e mais o filósofo Pomponazzi que, na Universidade de Pádua, renovou o averroísmo. Êste, na verdade, não sobreviveu à Reforma. Ou antes, refugiou-se no pensamento de certos estóicos modernos, que duvidaram da imortalidade da alma: Lipsius e outros. Estóico também foi — e não cristão, como acreditava a Idade Média — o último romano, ao qual já se atribuiu a origem da pergunta sem resposta: Boécio.

Não há mais estóicos, hoje em dia, senão naquele sentido popular em que o estoicismo já se definiu como "a filosofia nacional dos espanhóis". Tampouco existem averroístas. Mas no famoso livro de Friedrich Albert Lange pode-se acompanhar a transformação vagarosa do averroísmo em materialismo moderno. Em materialismo que responde à pergunta: "— Onde estão?" Respon-

dendo: "Não estão". Depois desta vida só há cinzas, cinzas...

Na catolicíssima Espanha de Jorge Manrique sobreviveu aquêle estoicismo incrédulo como espécie de anti-religião subterrânea. Só de vez em quando aperece na superfície, por exemplo, na "Epístola moral a Fabio", na qual o poeta afirma: Rompi los lazos... antes que el tiempo muera en nuestros brazos". E só quando — repetindo-se o fenômeno do século XV — a civilização da Espanha católica estava agonizante, só então a Resposta à Pergunta foi dada, definitivamente, pelo buril de Goya: na gravura na qual um esqueleto escreve sôbre seu próprio túmulo a palavra *Nada*.

HISTÓRIA DE ESPANTAR

NO Arts Theatre de Londres, meu amigo Antônio Carlos Calado viu em 1947 uma peça que fêz os espectadores torcerem-se de rir. No entanto, o enrêdo da peça não tinha nada de cômico: um sujeito que passou anos no Oriente, volta riquíssimo para a pátria; por motivo de seus trajes exóticos não é reconhecido em casa de seus pais onde se hospeda, pretendendo surpreendê-los no dia seguinte com ótimas notícias; mas êsses pais vivem em miséria tão extrema que já perderam o próprio senso moral: durante a noite resolvem matar e roubar o hóspede desconhecido; realizam, com efeito, o crime bárbaro; e, examinando com mãos febris os tesouros e papéis da vítima, ficam sabendo que assassinaram o próprio filho... Não há, nessa história de espantar, nada de ridículo. Mas os atores do Arts Theatre representaram a peça, de propósito, com gestos exagerados e falsa eloqüência declamatória, de modo que a platéia achava a coisa muito cômica, para morrer de rir.

No entanto, contando-me a história, meu amigo acrescentou que sentiu, durante a representação, ligeiro mal-estar: a sombra da morte no palco sufocou-lhe a vontade de rir, como se assistisse a uma tragédia apenas

arbitràriamente deformada. Não sabia explicar bem o porque do gôsto amargo na bôca. Mas, saberiam porventura, os outros espectadores explicar o porque do seu riso convulsivo? Morrer de rir? A resposta não é nada menos que um grande capítulo de literatura comparada, de Eurípedes e Voltaire até Ibsen e Camus...

Os atores do Arts Theatre achavam necessária a transformação da peça em farsa porque o espectador moderno desconfia do dramalhão, sobretudo do dramalhão envelhecido. E aquela peça é um melodrama de idade veneranda: chama-se "A Curiosidade fatal", é de autoria do esquecidíssimo dramaturgo inglês George Lillo, e data de 1736. Arrepiou os cabelos aos espectadores londrinos de então, enquanto os de 1947 já se riam para morrer. Mas no mesmo ano, quase os espectadores não menos sofisticados do Théâtre Marigny em Paris achavam a mesma história novamente muito séria. Pois o enrêdo de "Fatal Curiosity" de Lillo é exatamente o do "Malentendu" de Camus.

Em "L'Étranger", romance de Camus, um personagem acha na prisão "um velho jornal da Europa central" no qual lê a história de um crime formidável: um homem, voltando, sem ser reconhecido, para a casa dos seus pais, é assassinado por êstes. Pouco mais tarde, Camus aproveitou êsse episódio como enrêdo de sua peça "Le Malentendu". A crítica parisiense não parece conhecer Lillo; apresso-me em acrescentar que, conforme minha opinião, Camus também ignora Lillo. No entanto, acho exagerado o cepticismo do filósofo inglês A. T. Ayer que, escrevendo em "Horizon" sôbre o "Malentendu", dizia: "Não se pode saber se a história se baseia em

fatos ou se foi inventada por Camus". Pode-se saber. O enrêdo lembra tanto as fitas policiais dos primeiros tempos do cinema! Talvez Camus tenha visto um filme assim, tirado do repertório do Grand Guignol? Êste, por sua vez, tomou emprestados muitos enredos ao melodrama parisiense de 1820, de Pixérécourt, etc. Então, a literatura alemã romântica e pseudo-romântica era muito conhecida na França, inclusive uma peça para arrepiar, chamada "O dia 24 de fevereiro", peça não inteiramente esquecida mas antiga, de 1810, desenterrada recentemente pelo Rádio alemão, assustando novamente os ouvintes. Quer-me parecer que aquêle personagem de Camus (que sabe alemão) não leu a história num "velho jornal da Europa central" mas sim naquela velha peça da Europa central, de Zacharias Werner.

Êsse Werner, sôbre o qual só existe um livro em italiano, de Gabetti, foi homem bastante interessante: sectário, apóstolo da maçonaria, dramaturgo fantástico, libertino debochadíssimo, acabando porém como padre católico e famoso sermonista. Não preciso repetir o enrêdo do "Dia 24 de fevereiro": é a mesma história do filho assassinado pelos pais. Inspirou essa peça na época, uma série de numerosas outras tragédias nas quais tôdas as personagens são joguetes de um fado cego e maligno. Mas Werner tampouco tinha inventado seu enrêdo: já o achou pronto na peça "Blunt", de Moritz, que viu representada em 1781. E "Blunt" apenas é a adaptação alemã da — "Fatal Curiosity", de Lillo.

Mas teria Lillo inventado o enrêdo? De modo algum. O crítico inglês Archer apontou como fonte de Lillo o "Kresphontes" de Eurípides, peça que se perdeu.

Mas cujo enrêdo se conhece através da coleção das chamadas fábulas de Higino. Desde a Renascença — Torelli, em 1589, parece ter sido o primeiro — numerosos dramaturgos modernos tentaram reconstituir a seu modo essa perdida tragédia de Eurípides, colocando no centro do enrêdo a mãe que, enganada por certas circunstâncias, quer assassinar seu filho que não reconhece: Merope. Existem Meropes, para só mencionar as mais famosas, de Maffei (1713), Voltaire (1743), Aaron Hill (1749), Alfieri (1782), Almeida Garrett (1820), Matthew Arnold (1859). Resta explicar a extraordinária popularidade dêsse enrêdo no século XVIII, da qual também dão testemunho várias óperas de compositores italianos.

Eurípides, dramaturgo da última fase da tragédia grega, já recorre ao sentimentalismo, típico da mentalidade burguesa. Pelo mesmo motivo, a mãe Merope arrancou lágrimas aos espectadores burgueses do século XVIII. Mas o verdadeiro Eurípides dêsse século, não quanto ao valor e sim quanto à posição histórica, é nosso velho amigo Lillo: foi o primeiro ao qual ocorreu a idéia de transportar o enrêdo, em "Fatal Curiosity", para o próprio ambiente burguês. A Lillo cabe, aliás, o mérito, se bem que puramente histórico, de ter escrito a primeira tragédia do ambiente burguês: "The London Lessing, Merchant" (1731). Nêle se inspiraram Diderot, Schiller, criando o gênero do qual os representantes principais são Hebbel e Ibsen; o teatro moderno.

O assunto não é histórico. E' de atualidade tremenda. A idéia fundamental do drama burguês sempre foi e ainda é o determinismo: os personagens tornam-se

vítimas do ambiente social. Êsse determinismo sociológico pode ser considerado como a versão cientìficamente melhorada do Fado da tragédia antiga. Mas também pode ser considerado como disfarce pseudo-científico da tragédia das tragédias: da morte inevitável, inexplicável e absurda do indivíduo. Êsse outro determinismo aparece nu e cru no teatro existencialista, cujos personagens são, na definição de Le Meur, "joguetes duma Nemesis desconhecida". Quase a mesma definição se deu dos personagens da tragédia fatalista à maneira de Werner e do seu "24 de fevereiro": ali, o Fado aparece, diz Minor, como "poder pérfido que destrói a criatura humana depois de a ter usado como personagem num carnaval infernal de acasos, como joguete, como lamentável comparsa de uma farsa sangrenta". Essas palavras aplicam-se perfeitamente à peça de Lillo. A palavra "farsa" também lembra a teoria de Bergson sôbre a origem do riso; rimos de uma pessoa quando ela se torna autômato. Então, a história é para morrer de rir. Morrer de rir? Não seria, antes, rir de nós mesmos que temos de morrer? Rir de morrer! Mas isto é história de espantar.

CONTOS DE TCHEKOV

A PROPÓSITO de Tchekov continua entre os críticos russos uma discussão semelhante à "questão gogoliana": alguns consideram-no como historiador realista da dolorosa decadência burguesa, e outros como poeta em prosa, aludindo a mistérios inefáveis atrás da cinzenta realidade russa. Mas nem sempre lhe foi concedido o lugar de honra seja ao lado do realista Gorki seja ao lado do místico Soloviev. Os contemporâneos do escritor liam Tchekov como uma espécie de Maupassant russo: gostavam muito dos contos humorísticos, enquanto os contos sérios lhes pareciam "desiguais, artificiais e às vêzes fastidiosos". Êstes adjetivos encontram-se no relatório da comissão acadêmica que lhe conferiu em 1888 o Prêmio Puchkin, apesar daquelas restrições e embora "alguns contos, como "*O Acontecimento*", sejam até vazios, sem sentido".

A opinião dos acadêmicos russos de 1888 parece-nos hoje absurda. Mas vejamos: qual é, na verdade, o "sentido" do conto "*O Acontecimento*"? A gata pariu filhotes, e os meninos da casa estavam encantados com os animaizinhos graciosos. De noite, o pai recebeu a visita de amigos, um dêles acompanhado dum grande

cão que matou e devorou os gatinhos. Então, as crianças choraram, queixando-se aos adultos do "intruse" terrível. Mas o pai e seus amigos não se mostraram comovidos pela notícia fúnebre; conversando e rindo, continuaram a jantar. Para êle, não foi um grande "acontecimento".

A morte do pobre animal é símbolo da crueldade da vida. Mas nem todos compreendem o símbolo: o "acontecimento" não tem importância alguma para as inteligências práticas e apáticas da vida cotidiana, e só certos personagens nos contos de Tchekov possuem aquela sensibilidade mais fina que sente e não agüenta a vida — as crianças, as mulheres. Contos assim não precisam de grandes "acontecimentos", nem sequer precisam de enrêdo: está substituído por uma visão instantânea, uma impressão por assim dizer atmosférica, que já é, em miniatura, uma visão completa da vida.

Assim entendeu Tchekov. Assim o entendeu Katherine Mansfield, e daí começa a história do conto moderno, do "conto sem enrêdo". Mas a filiação é, apesar de tudo, algo duvidosa. E' verdade que no diário de Katherine Mansfield se lêem observações muito finas a propósito da arte de Tchekov; mas a prática não está de acôrdo com a teoria. Falando de Tchekov, a contista neo-zelandesa antes se caracteriza a si mesma; e uma comparação sem preconceito não encontrará muita semelhança entre as miniaturas algo proustianas de Miss Mansfield e aquêles instantâneos da vida russa. E entre os mansfieldianos ainda não surgiu nenhum Tchekov do Ocidente. Até é preciso admitir que, pela

influência tchekoviano-mansfieldiana, se está extinguindo a tradição dos grandes contistas italianos, espanhóis e franceses: a arte de Jules Renard foi, por enquanto, um ponto final — e gosto da oportunidade para oferecer minha modesta homenagem à arte autêntica de um último renardiano: nosso querido Marques Rebêlo. Mas êste já prefere o romance, e deverá ter as suas razões. O motivo da relativa decadência do conto contemporâneo não é falta de talento; antes um conceito errado do gênero. A outra grande influência, ao lado de Tchekov-Mansfield, é a "short-story" americana: contribuiu ela para reduzir ao mínimo o tamanho, transformando o conto em anedota — e uma anedota "mansfieldiana", quer dizer, uma anedota sem enrêdo, sem "acontecimento", isto realmente seria "vazio, sem sentido".

Haveria equívoco em tudo isso? Os contos mansfieldianos são às mais das vêzes melancólicos, tristes; e Tchekov foi, ao lado de melancolias semelhantes, também, um grande humorista. Afirmam — como antecipando a objeção — que o humorismo constituíra só a "primeira fase" da sua carreira literária. Mas êle continuou até o fim escrevendo contos humorísticos. Qual é a função do humorismo na arte de Tchekov? Vejam um exemplo:

Uma cantora de cabaré adoecera, passando muito tempo no hospital, de onde saiu em miséria absoluta, só um rubel na bolsa. Já não encontra os velhos amigos, enfim pelo menos um — um dentista com que passara noites alegres. Mas o dentista não a reconhece. Ela, envergonhada, não se sente capaz de confessar o

objetivo da visita: finge sentir dores, manda extrair um dente e paga com o último dinheiro.

O humorismo dessa história triste reside na desilusão do personagem principal: julgava-se mulher irresistível e reconhece, através de uma situação cômica, a sua verdadeira condição. Dirão que isso é pouco humorístico. Então vejam esta outra:

Um professor primário é convidado para jantar em casa do rico comerciante, pai de um aluno seu. Para melhorar o aspecto de sua pobre pessoa, procura a loja de um amigo joalheiro, tomando emprestada uma condecoração. Mas na mesa de jantar encontra-se em frente do diretor da escola, que exibe uma condecoração vistosa; acredita-se desmascarado, começa a suar, não é capaz de comer dos pratos deliciosos passa uma noite torturada, até no dia seguinte o joalheiro lhe contar que a condecoração do diretor também fôra emprestada.

O "resultado" dêste conto é o mesmo: desilusão. O acento é mais humorístico quando a desilusão acontece a outros, mas triste quando se refere à própria pessoa. Em todo caso, uma falsidade é desmascarada. Os americanos diriam "debunking". E o que é que Tchekov pretende desmascarar? Qual é esta coisa que parece importante e preciosa aos "normais" e se revela só aos pobres, doentes, mulheres e crianças em tôda sua miséria?

Em outro conto de Tchekov o "herói", Klimov adoeceu de tifo durante uma viagem. Numa estação saiu do trem, pretendendo comer alguma coisa no restaurante onde havia muita gente. "Comeram com pressa, conversando. Numa mesa estava sentada, ao lado de um oficial com boné vermelho, uma bela senhora: rindo,

desnudou dentes brilhantes, branquíssimos. A côr vermelha do boné, o brilho branco dos dentes, o riso, a própria beleza da mulher pareciam a Klimov algo de escandaloso: produziram nêle o mesmo efeito de enjôo como o presunto e as costeletas que êle não era capaz de comer".

Esta bela mulher desconhecida que atrai irresistìvelmente os homens com bonés vermelhos e dá enjôo aos doentes de tifo é a própria Vida. Basta esta revelação instantânea, e o conto já não precisa de enrêdo para ter muito "sentido", muita significação. Uma revelação instantânea assim também se produz em "O Acontecimento". Aí só acontece, afinal, uma coisa de pouquíssima importância: morrem alguns gatinhos. Mas o fato realmente importante é que morrem: porque é isto o destino comum de tôdas as criaturas. E êste acontecimento "Morte" é tão importante que o conto já não precisa de outro acontecimento nem enrêdo: é o maior dos acontecimentos, o acontecimento "sans phrase".

"O Acontecimento" não é um conto melancólico; é uma tragédia. O herói desas tragédia — não são as crianças nem são, evidentemente, os gatinhos, e sim o "intruse", o grande cão, o Cão que devora a vida. Não se trata de uma visão atmosférica e sim de uma verdadeira revelação: levantara-se, por um instante, a ponta do véu que encobre o mistério da vida. Assustou-se a sensibilidade de umas crianças. Os outros não sentiam nada, justamente porque é um segrêdo que todos sabem.

DESTINO DO ROMANCE POLICIAL

Para *Antônio Cândido.*

O GÊNERO de Edgar Wallace, detestado pelos críticos literários, pode no entanto gabar-se de origens aristocráticas. Edgar Allan Poe, revelado à Europa pela sensibilidade poética da Baudelaire, não foi o primeiro que suspendeu o hálito aos leitores pela explicação engenhosa de crimes misteriosos; nem na própria América. Valeria a pena ocupar-se um pouco mais que foi feito até agora com Charles Brockden Brown, o primeiro romancista norte-americano, autor de romances como *Wieland, or the Transformation,* nos quais a matéria policial, ocultistas e interêsses científicos se misturam de maneira fascinante. Êsse Brown inspirara-se, por sua vez, em "romances de mistério" inglêses, particularmente no *Monk,* de Matthew Gregory Lewis, história horripilante dos incestos e crimes de um monge espanhol. Por outro lado, Poe conhecia, em traduções francesas, os contos fantásticos do alemão E. T. A. Hoffmann — mais um dos autores preferidos de Baudelaire — cujo romance *Os elixires do diabo* também é imitação direta do *Monk.* Esta última obra pertence a um gênero literário que dominava

os leitores europeus antes e durante a época da Revolução francesa, assim como hoje o romance policial domina certo setor do mercado de livros. *The Mysteries of Udolpho* e *The Italian,* de Mrs. Ann Radcliffe, foram até comparados às obras de Shakespeare; e o criador do gênero, Horace Walpole, grande aristocrata, filho de um primeiro-ministro de Sua Majestade Britânica, amigo de Mme. Du Deffand, o maior epistógrafo da literatura inglêsa e autor do fantástico *Castle of Otranto,* acreditava mesmo ter renovado a grande arte de tempos passados. Êsse gênero, chamado "Romance gótico", hoje extinto, antecipa tôdas as qualidades características do romance policial moderno.

Os inglêses chamam-lhe de "gothic novel"; os franceses diziam "roman noir" e os alemães "Schauerroman". São êstes os têrmos que aparecem nos títulos das monografias recentes do inglês E. Birkhead, do francês A. M. Killen, dos alemães J. Brauchli e H. Garte: o "romance gótico", destituído de valor artístico, constitui, no entanto, uma forma literária bem definida, cujo estudo se justifica pelos resultados sociológicos, explicando atitudes e reações dos leitores do século XVIII — e dos leitores, de hoje, dos romances policiais. Eis mais uma prova do fato de que o estudo do passado literário pode contribuir, da maneira mais decisiva, à compreensão da literatura atual, ao ponto de revelar relações inesperadas entre a literatura e a vida.

O romance policial, descendente do romance gótico, conserva duas qualidades significativas do gênero-precursor: a popularidade imensa e os meios para obtê-la.

"Romances policiais", reza um anúncio do editor de Edgar Wallace, "romances policiais são lidos por ministros e atores, industriais e médicos, juízes, bispos, professôres, por homens e mulheres de tôdas as classes; porque não há nada que seja tão interessante como a explicação de um crime misterioso. Não há nada que contribua com eficiência maior para divertir os espíritos preocupados nestes tempos difíceis". Os leitores de tôda ordem tampouco faltavam ao romance gótico do século XVIII, que também foi instrumento para "divertir os espíritos preocupados": um gênero de evasão. No resto, basta substituir os "crimes misteriosos" do editor de Wallace por mistérios "sans phrase" para retransformar um romance policial em romance gótico. Os criminosos e detetives novelísticos servem-se dos instrumentos requintados da técnica moderna para cometer e revelar horrores: sociedades anônimas do crime, "detector da mentira", câmaras de tortura científica, aparelhos de televisão, fantasmas voadores — então, substituam-se êsses elementos por conspirações de convento, sessões do tribunal da Inquisição, castelos encantados, retratos de avós que nos fitam com olhares inquietantes, espectros vestidos de branco sinistro, encontrando-se à meia-noite em corredores escuros com armaduras vazias que se mexem — e o "romance gótico" está perfeito. Entre a pseudo-"Idade Média" de ocultistas assustados e a pseudo-ciência de leitores profissionais de vespertinos a diferença não é tão grande. Cá e lá, no romance policial e no romance gótico, há no fim a explicação muito natural dos mistérios tremendos, quase sempre a

mesma — Briand confessou que leu e releu durante a vida inteira só um romance policial, sempre o mesmo, porque chegado ao fim já esquecera o começo, de modo que o desfecho o surpreendeu cada vez de novo. Leitores de romances policiais e góticos não são exigentes. Apenas exigem imperiosamente o "happy end": lá, depois da explicação do mistério, o casamento da prisioneira de um convento com o dono do castelo encantado; cá, depois da descoberta do assassino, as núpcias entre a datilógrafa do escritório dos criminosos e o diretor do banco visado por êles, ou então a união matrimonial entre o detetive competente e a bela pecadora arrependida.

Isso lembra o fato de que no meio dos mistérios e crimes existem personagens de alto nível moral. Às vêzes, o próprio criminoso é um anjo caído, assim como Melmoth the Wanderer, no romance dêste nome de Charles Robert Maturin, personagem que impressionou a Balzac, Baudelaire e Victor Hugo. A nobreza de personagens assim lembra a origem aristocrática dêsse gênero plebeu que é o romance gótico: um aristocrata e esteta de gostos raros e esquisitos, Horace Walpole, tinha-o inventado, encontrando sucessores e imitadores na própria vida. Por exemplo, o "romancista gótico" e milionário inglês William Beckford, grande viajante que descobrira mistérios de conventos em Portugal e mistérios eróticos no Oriente de *Mil e Uma Noites;* depois, construiu na Inglaterra um imenso palácio em falso estilo gótico, com cinco alas dedicadas aos prazeres dos cinco sentidos. O personagem Beckford impressionou vivamente a Byron e Baudelaire, reaparecendo depois, algo transfi-

gurado, no Des Esseintes do satanista convertido Huysmans.

Mas — é o diabo! — em tôdas as digressões sôbre a história dos romances gótico e policial aparece sempre o nome daquele grandíssimo poeta que foi Baudelaire. Revelando Poe, lendo E. T. A. Hoffmann, admirando Melmoth, imitando Beckford — em todos os caminhos daquela produção de romances duvidosos sempre se encontra Baudelaire; é o diabo ! E é mesmo o diabo.

O suposto satanismo de Baudelaire é um fenômeno de muitas facetas — em todo caso, pode ser encarado como inversão mais ou menos exata de conceitos teológicos e morais do catolicismo. E aí está o que liga a maior poesia do século XIX aos romances gótico e policial.

Autores e leitores do romance gótico eram, em primeira linha, inglêses: protestantes e homens do século XVIII racionalista, que não admitiu mistérios. Do catolicismo tinham uma idéia muito vaga, mistura de desprêzo e pavor de coisas desconhecidas. Justamente por isso os "romances de mistério" sempre se passam em países católicos, Espanha, Portugal, Itália, em conventos e castelos medievais: só nesses lugares atrasados havia ainda o "mistério", já expulso do ambiente da Inglaterra ilustrada. Autores e leitores do "siècle philosophique" continuaram, porém, a acreditar, quase clandestinamente, em problemas não resolvidos pela Razão, assim como ainda hoje pessoas adultas e instruídas não gostariam de visitar, em hora noturna, um cemitério; e criaram um mundo de mistérios fora do seu ambiente habitual, uma caricatura grotesca da Idade Média cató-

lica. Na verdade, foi uma "inversão diabólica" do seu próprio "habitat": transformando-se os palácios dos aristocratas voltairianos em castelos encantados e as reuniões das Academias de Ciências em sessões do tribunal de monges. De maneira semelhante, os leitores contemporâneos acreditam firmemente na onipotência das ciências naturais e da técnica para resolver todos os problemas e criar um mundo melhor; ao mesmo tempo devoram os romances nos quais os mesmíssimos instrumentos físicos e químicos servem para cometer os crimes mais abomináveis, transformando-se as assembléias políticas em conventículos de conspiradores contra a humanidade e os laboratórios científicos em câmaras de tortura.

Essa "inversão diabólica" baseia-se num fato importante da psicologia coletiva. Os avós e pais dos leitores de romances góticos acreditaram em Deus, governando o mundo conforme os desígnios da sua Providência, e no diabo que se opõe impotentemente aos planos divinos. Depois a filosofia e ciência do século XVIII aboliram a Providência, substituindo-a pelas leis da Natureza; Deus ficou reduzido a "primeira causa" do Universo, sem possibilidade de intervenções posteriores num mundo perfeitamente esclarecido; mas nos "mistérios" da imaginação popular e da sensibilidade estética conseguiu esconder-se o diabo, inspirando o romance gótico, que por isso agradou aos instintos supersticiosos dos incultos, enquanto os estetas aristocráticos o consideravam como espécie de renascença da grande literatura de tempos menos razoáveis e com efeito, entre os autores de romances góticos encontram-se um Schiller (*Der Seister-*

rebes, e um Shelley (*The Posicruciam*). Pelo menos, o Universo matemático-físico dos "philosophes" do século XVIII foi uma instituição bem organizada; gostavam de compará-lo a um relógio. O Universo do século XX já não dá hora certa; tem de basear-se numa matemática em crise permanente e numa física vertiginosamente indeterminista que só um punhado de especialistas entende. Aos leigos êste nosso mundo apresenta aspecto quase tão caótico como a organização social no tempo da decadência da burguesia. O mundo físico "perdeu o sentido" — quer dizer, desapareceram os últimos vestígios da sua interpretação teológica. Mas o diabo ficou, apoderando-se da técnica. Eis o diabo do romance policial. Assim como o século XVIII acreditava ingênuamente em semelhanças entre o romance gótico e o mundo trágico de Shakespeare, assim existem hoje realmente semelhanças aparentes entre o romance policial e o mundo de "inversão diabólica" de um Kafka e Sartre. No século XVIII, foram os estetas que se apoderaram dos elementos da superstição popular. No século XX, são os intelectuais que se servem da mistura de admiração e pavor, inspirada aos leigos por um mundo de técnica perfeita e organização social caótica, para exprimir as suas próprias angústias. Cá e lá, trata-se de sucedâneos literários de religiões desaparecidas. Por isso, o romance gótico e o romance policial dispõem-se de mitologias elaboradas. Os leitores do século XVIII estavam tão familiarizados com os hábitos dos espectros e os leitores de romances policiais entendem tão imediatamente as alusões técnicas dos detetives e criminosos como um homem culto dos tempos passados sabia de cor os amo-

res e brigas dos deuses do Olimpo. Existe até uma hierarquia dantesca de especialistas e auxiliares do crime e da polícia, com o chefe de Scotland Yard em cima e o "gangster" satânico em baixo, e no meio entre êles o purgatório dos banqueiros, ladrões, detetives e datilógrafos.

Duas mitologias tão elaboradas como a do romance gótico e a do romance policial não encontram crédito senão apoiadas na condição social do público. Wylie Sypher, estudando num ensaio publicado na "Partisan Review" (XII, 1, 1945) os romances de Mrs. Radcliffe, chamou a atenção para o fato estranho de o romance gótico ter sido inventado por aristocratas e lido pelo público pequeno-burguês. Com efeito, os inventores do gênero foram aristocratas, diletantes das letras como Walpole: o "mistério gótico" foi sua forma de protesto de estetas ociosos contra o racionalismo e utilitarismo da nova burguesia. O público pequeno-burguês aceitou o produto por outros motivos: preferiu valores estéticos (embora só pseudo-estéticos, ao seu alcance) às imposições morais do capitalismo que já lhe ameaçava a existência; mas conservou os seus próprios conceitos de moral familiar, impondo aos autores o "happy end" pelo casamento. Esta ambigüidade, conclui Sypher, entre os valores estéticos, de origem aristocrática, e os valores morais, de origem pequeno-burguesa, caracteriza o romance gótico: criou-se um "mito" falso, sem profundidade humana — o horror desumano.

Não adianta condenar os romances gótico e policial porque lhes falta o valor literário. São expressões legítimas da alma coletiva, embora não literárias, e sim

apenas livrescas de reações sociais, no caso, desejos coletivos de evasão. Por isso, tampouco basta condenar a "literatura de evasão"; é preferível explicá-la.

O romance gótico nasceu precisamente na época pouco antes da Revolução francesa que derrubará o feudalismo. Os fundamentos da hierarquia social do "ancien régime" já estavam minados. O público ainda acreditava na fôrça dos poderes tradicionais, julgando-os capazes de reações e intervenções surpreendentes, misteriosas — daí o pseudo-medievalismo fantástico do romance gótico; por outro lado, confiava-se na Razão, capaz de desvendar e desmoralizar o mistério, levando tudo a um "happy end". O público estava, porém, errado. Não se seguiu um "happy end" ao seu gôsto: o último mistério desvendado foi o da Bastilha.

Em nossa época de romances policiais, o poder julgado capaz de reações e intervenções surpreendentes é o capitalismo; o público, ainda o mesmo dos romances góticos, temendo e, ao mesmo tempo, admirando os mistérios da técnica, confia na polícia, que desvendará o mistério e salvará êste mundo ameaçado pelo diabo. Daí a confiança tranqüila no "happy end" das histórias mais tremendas. Briand leu e releu durante a vida inteira só um romance policial, sempre o mesmo, seguro de poder voltar ao comêço de uma história que não acaba nunca. E' que Briand ignorava o destino do romance gótico e da situação social que o gerara: o feudalismo já estava agonizante, e um desfecho inesperado interrompeu a leitura. E' isso mesmo o que inspira esperança aos críticos literários do romance policial — prova evidente das ligações da crítica literária com a vida.

O PROCESSO DE SÓCRATES

Para *Murilo Mendes.*

(Nota preliminar: O assunto do artigo seguinte foi sugerido pela publicação de um novo livro do filósofo católico alemão Romano Guardini, "O Processo de Sócrates", obra logo traduzida para o inglês. Cabe-me porém, observar, que não utilizei a obra para êste artigo nem me referi a ela. Aquelas publicações recentes em alemão e inglês, apenas serviram para lembrar a atualidade permanente do assunto, processo "sub judice" há mais de 23 séculos).

CERTOS professôres de processo penal costumam organizar simulacros de processos em que servem de juízes, promotores, advogados e jurados os próprios estudantes, para êstes se iniciarem pràticamente na dialética do direito penal. Já se encenaram, dêsse modo, "repetições" de certas "causas célebres" até hoje discutidas. Mas quais seriam? Será porventura possível "repetir" o processo em que o tribunal de Jerusalém e o

Procurador romano condenaram o réu Jesus Cristo? Não seria possível sem ofender os sentimentos religiosos. Ou então, descendo-se do nível sagrado para o profano, será porventura possível "repetir" a audiência da côrte marcial de Paris em que foi condenado o capitão Dreyfus? Não seria possível sem provocar novamente paixões políticas que já se acreditavam apagadas. Existe porém uma "cause célèbre" situada exatamente entre o sacro e o profano: o processo de quem já foi chamado "santo leigo", o processo de Sócrates.

No ano de 399 antes da nossa era, Sócrates foi condenado à morte pelo tribunal de Atenas. A sentença foi executada. Mas a revisão do processo começou logo depois, continuando até hoje. Platão, o discípulo proeminente do mestre, transformou-o logo em personagem principal de uma tragédia filosófica, vítima de um tremendo êrro de justiça; não o molestaram, aliás, por motivo dessa crítica irreverente à magistratura ateniense. Sócrates não tinha deixado nada de escrito; foi fácil, portanto, emprestar-lhe doutrinas alheias (assim fizeram Aristófanes, Xenofonte e o próprio Platão), sem que a vítima pudesse protestar; foi mais fácil não lhe emprestar doutrina alguma, transformando o ateniense em figura alegórica, mero representante de uma atitude digna em face da morte. Fizeram assim certos apologistas cristãos, elevando o filósofo pagão à dignidade de "protótipo" do Cristo. Dêste modo Sócrates virou metáfora, enfim vaga expressão literária; só assim — a Idade Média conhecia pouco Platão — aparece o mestre no Limbo de Dante (Inf., IV, 134), nem condenado,

nem beato, no reino dos pagãos indultados. Desde então começa a esboçar-se a figura do santo leigo.

A partir do século XV, Platão já é considerado como "anima naturaliter christiana"; para Ficino, êle é filósofo pré-cristão. O mestre que iniciara na filosofia um pensador tão insigne deve ter sido o mestre "par excelence", um pedagogo sem par na história da humanidade. Como pedagogo é Sócrates citado em Montaigne e Rabelais, em Vives, Grotius, Comenius, Thomasius e enfim em Pestalozzi. Elogiam-lhe a liberdade do espírito para confundir os pedantes que só acreditam em autoridades; exaltam-lhe a atitude em face da morte para confundir os maus mestres que revelam contradições vergonhosas entre a doutrina e a vida. Mais uma vez o fato de Sócrates não ter deixado nada de escrito serve para emprestar-lhe as doutrinas mais diferentes — aparentemente, porque na verdade só lhe emprestam variantes de uma única doutrina: o santo leigo é entronizado nos altares do liberalismo.

Conhece-se o grande estudo de Bernhard Groethuysen sôbre as origens do espírito burguês. Um dos temas dêsse estudo é o desaparecimento gradual do pavor da morte, ainda muito intenso nas épocas da Renascença e do Barroco, mas perdendo-se simultâneamente com o advento do espírito burguês. A Morte deixa de ser acontecimento de significação metafísica para tornar-se mero acidente físico: "Depois da morte do pai, o filho herda a firma", mas a firma fica sempre a mesma. Nesse sentido — sentido cada vez mais comercial — o burguês não sente mais mêdo da morte; quem pensa de outra maneira é considerado como "supersticioso". Assim

como opunham o livre pedagogo Sócrates aos "pedantes" que acreditavam só em autoridade, opunham aos "supersticiosos" que tinham mêdo da morte, o "livre-pensador" Sócrates. Já estava esquecida, há 15 séculos, a época em que Sócrates se citava "antes de Cristo"; agora, no século XVIII, o exaltam em vez do Cristo. E quando as autoridades estabelecidas pretendem punir blasfêmia tão grande, então Sócrates revela mais outra face: representa, agora, a oposição do indivíduo contra o Estado. E se os juristas alegam que aquêle pagão foi condenado por um tribunal competente, então lhes respondem: é preciso revisar o processo.

Com efeito, surgiu entre 1750 e 1780 bibliografia bastante vasta pretendendo fazer a revisão do processo de Sócrates: biografias romanceadas, novos diálogos platônicos, "plaidoyers", simulacros de defesa e até de absolvição póstuma. Não vale a pena citar nomes e títulos dessa bibliografia esquecida. Basta dizer: a autoridade de Sócrates estava tão firmemente estabelecida que até os adversários do racionalismo, os pré-românticos, gostavam de referir-se ao mestre de Atenas. Um pré-romântico dêsses foi o esquisito Hamann, filósofo e escritor profundo mas confusíssimo, o primeiro — parece — que se lembrou do "daimonion", da voz da consciência moral de Sócrates, para interpretá-lo como místico. Vale a pena mencionar essa "heresia" porque os escritos de Hamann exercerão forte influência sôbre Kierkegaard: e nos livros do teólogo dinamarquês o nome de Sócrates aparece com freqüência tão grande como nos livros de — Nietzsche.

Hamann e Kierkegaard pertencem, porém, a uma corrente subterrânea. Se o nome de Sócretes é menos citado durante o século XIX, isso se explica suficientemente pelo recuo dos estudos clássicos e da autoridade dos antigos. Em vez de revisar o processo de Sócrates, o século das ciências naturais prefere insistir na revisão do processo de Galilei. O de Sócrates já parecia assunto liquidado, quer dizer, a absolvição póstuma do grande oposicionista estava certa. Nem foi possível alegar o "daimonion" para chegar-se a outra interpretação do filósofo ateniense porque o elemento demoníaco se encontrou, enfim — nos adversários de Sócrates. Na sua "História da Civilização grega", Burckhardt examinou as bases religiosas do Estado grego; e reconheceu na República de Atenas, considerada até então como a mais democrática e mais livre de todos os tempos, um Estado totalitário, exercendo poder demoníaco herdado dos deuses telúricos, verdadeira camisa de fôrça do espírito livre. Sócrates teria sucumbido como vítima de uma Inquisição helênica mas a posteridade já o tinha absolvido.

Quanto à causa "Sócrates", a genealogia dos defensores e acusadores é sobremaneira direta. Discípulo imediato de Burckhardt é Nietzsche: mas êste inverteu os têrmos do processo. Para êle, campeão das fôrças irracionais, Sócrates é o racionalista perigoso, o tipo de sofista, embora Platão se tenha esforçado para apresentá-lo como inimigo dos sofistas. Nietzsche está denunciando essa "pia fraus". Sócrates, justamente assim como os sofistas, sacudira as bases irracionais da sociedade. Ensinando coisa tão perigosa, tornou-se realmente

"corruptor da mocidade". O Estado tinha o direito, antes o dever de eliminá-lo. Os juízes de Atenas estão brilhantemente justificados. "Atenas locuta, causa finita". Acabou o processo.

Mas foi Sócrates um sofista? Os historiadores da filosofia duvidam. Os filólogos discutem. E os filósofos de hoje, os existencialistas, discípulos indiretos de Kierkegaard, não admitem. Novamente, a audiência está aberta. Vamos chamar as testemunhas.

O próprio réu não pode ser interrogado (não deixou nada de escrito). A primeira testemunha é Platão: é testemunha de defesa, porque é capaz de emprestar ao réu sua própria filosofia, que é por sua vez capaz de mais que uma interpretação — mas, afinal, Sócrates pré-cristão ou Sócrates pré-existencialista, em todo caso o personagem principal dos diálogos platônicos "Criton" e "Phaidon" foi modêlo de uma existência filosófica. Outra testemunha de defesa: Xenofonte. Ao lado de Platão, o autor dos "Memorabilia" faz figura modesta. O seu Sócrates também é figura modesta, bom sujeito, sem grandes pretensões metafísicas, excelente professor e amigo; injustiçaram-no muito. Enfim, o promotor público também apresenta testemunha: é Aristófanes, o grande comediógrafo. E com efeito, se conhecêssemos Sócrates apenas através da comédia aristofânica "As Nuvens", o promotor público teria razão pedindo a pena capital contra êsse utopista perigoso, sofista sem-vergonha, inimigo dos deuses, do Estado e da mocidade inocente.

Os testemunhos são contraditórios. E' preciso chamar a perícia para depor. Começam historiando o caso.

Afirmam que já não há motivo para dar demasiada confiança (como fizeram os filólogos do século passado) a Xenofonte, só porque esta testemunha foi evidentemente estúpida, não compreendendo nada da doutrina profunda do mestre. Tampouco há motivo — afirmam Joël, Burnet, Tylor — para desconfiar da testemunha Platão, certamente pessoa de imenso poder de imaginação, mas moralmente incapaz de mentir: o Sócrates de Platão, cristão ou existencialista "avant la lettre" é que precisa ser absolvido. Logo se insurgem contra êsse depoimento os outros peritos: Robin chama a atenção para a semelhança das expressões do personagem Sócrates na comédia de Aristófanes e nos diálogos de Platão; sim, Sócrates foi um sofista, no sentido pejorativo da palavra. Dupréel dá mais um passo adiante, lembrando aquêle padre que pregou com muita emoção sôbre a Paixão do Cristo, até os fiéis derramarem lágrimas — então o padre quis tranqüilizá-los dizendo: "Não se preocupem de mais com o que acabo de contar, talvez a história tôda não tenha acontecido". De maneira semelhante Dupréel reconhece em Sócrates apenas um "tipo" sofista, muito bem caracterizado aliás por Aristófanes, mas negando-lhe a existência histórica. Os outros peritos chamam isso de bobagem. Mas Joël, Burnet, Tylor, Dupréel e Robin, todos êles estão de acôrdo quanto à pouca fé que merece Xenofonte. Joël até o julga definitivamente refutado.

Ora, o Sócrates de Xenofonte é — logo se reconhecem os traços — o Sócrates do século XVIII e do liberalismo. Um testemunho dêsses não encontra, hoje em dia, "boa imprensa". Com isso não quero dizer que Joël

e os outros sejam, representantes do antiliberalismo tolo e perigoso do decênio passado; o contrário está certo. Mas são pensadores que reconheceram a incompatibilidade entre o cientificismo naturalístico do século XIX e o conceito cristão do valor da alma individual. Se a criatura humana apenas é um complexo de nervos e músculos, levado pelos instintos sexuais e outros e sujeito aos determinismos biológicos e econômicos, como então afirmar que cada um dos exemplares dessa espécie possui valor especial e até insubstituível? Joël e os outros não são antiliberais vulgares; ao contrário, procuram motivos fortes para defender o indivíduo Sócrates contra o poder totalitário do tribunal ateniense; mal suportam, aos seus lados, os defensores-substitutos, um dêles partidário do liberal Xenofonte, outro partidário do existencialista Kierkegaard. Contudo, é uma "grande coalisão", a dos que defendem o direito à existência filosófica como suprema forma da existência humana; pedem a absolvição de Sócrates, evocando a desumanidade do Estado totalitário.

Mas será que o promotor público fala em nome do Estado totalitário? Um dos jovens juristas que assistem ao processo permite-se um aparte: "E o processo de Galilei?" O sujeito é decerto vítima da educação por pais anticlericais; pensa que a Inquisição romana condenou o grande físico assim como o Império Romano condenou os mártires cristãos. Quanto a êstes últimos, Burckhardt já arriscou a afirmação de que tenham sido soldados amotinados e funcionários desleais — e do ponto de vista do Imperador (que não é o nosso) foram isso mesmo. A Inquisição Romana também devia

condenar Galilei, não por motivo das suas descobertas físicas e astronômicas de que os inquisidores não entendiam nada, mas porque o cientista se permitira tirar delas conclusões filosóficas incompatíveis com o dogma em que se baseia a Igreja. Pelo menos os protestantes não têm motivos para congratular-se com a decisão errada do tribunal sagrado; que se lembrem das cinzas dos queimados em nome de Lutero e Calvino. Mas tampouco assiste direito de queixar-se do caso Galilei aos ateus professos: podiam pedir e pregar tolerância durante o século XIX, quando não tinham em parte nenhuma poder para se revelarem intolerantes; agora, porém, basta folhear (não falo de traidores evidentes que havia em Moscou, em 1936), as devassas do processo Bukarin, condenado por motivos ideológicos.

Está claro que tampouco têm direito algum de gritar contra essa "intolerância moscovita" os chamados "defensores da civilização cristã"; os nazistas que queimaram livros e com os livros os autores e os leitores; os fascistas de Roma e os de Madri; e os que sacrificam a liberdade do espírito ao "último orçamento equilibrado da Europa". Tampouco têm direito de irritar-se os representantes legítimos da "volonté générale" democrática do povo dos Estados Unidos, os membros do Comité de Investigações contra movimentos anti-americanos, denunciando a torto e a direito ministros e atores de cinema, operários e professôres universitários, destruindo existências por mera "suspeita ideológica". A Roma imperial, a Roma dos papas, Wittemberg e Genebra, Washington e Moscou — eis uma "grande coalisão", fornecendo, inesperadamente, um grande argu-

mento ao promotor público: "Não é o Estado totalitário mas sim a própria sociedade, quando organizada em bases de uma fé, que não suporta a presença de Sócrates. E condenar tôda forma de organização social para que Sócrates pudesse dar aulas a uns rapazinhos nem é anarquismo e sim tolice. Se êste Sócrates em vez de ser condenado à morte pelo tribunal de Atenas, fôsse empossado como catedrático, talvez se tornasse impossível a existência coletiva, até enfim a própria atividade pedagógica de Sócrates perder o sentido. Nós outros, sentimos bem que essa acusação de incompatibilidade da existência filosófica com a existência política é falsa, falsíssima — mas o que adianta condená-la? E' mais difícil mas é preciso refutá-la. E como refutá-la, como defender a fé filosófica depois de ter sacrificado as condições de existência social dessa fé?"

O dilema é terrível. Cadê a saída? Talvez o modesto porteiro à porta da última saída possível seja o coitado do Xenofonte? O representante do chamado "liberalismo"? Valeu realmente a pena pleitear a absolvição de Sócrates para chegar à condenação de Xenofonte? Mais uma vez é preciso revisar o processo de Sócrates. A audiência continua.

PROBLEMAS DRAMÁTICOS

PROBLEMAS não fazem falta a nós outros, contemporâneos do mais problemático dos séculos; problemas tão embrulhados que às vêzes se parecem com charadas. Êsse estado de coisas não pode deixar de refletir-se na literatura: já existem romances que é preciso decifrar em vez de lê-los; e aparecem charadas dramáticas como *Les bouches inutiles*, de Simone de Beauvoir, charada fascinante e perigosa que agitou o público do Théâtre des Carrefours. Quem não se agitará quando da solução do problema engenhoso depende, no sentido mais literal da palavra, a nossa própria vida?

Les bouches inutiles é uma peça atualíssima, desta hora. Ninguém se deixou iludir, a êsse respeito, pelos costumes medievais dos atores nem pelas tôrres e ameias que representaram, no palco, a cidade de Vaucelles, cercada pelo exército dos inimigos. Trata-se da mais implacável das guerras: da guerra civil. O povo democrático de Vaucelles fêz uma revolução vitoriosa, expulsando os aristocratas reacionários. Mas êstes voltaram com fôrças superiores, barrando todos os caminhos, impedindo o abastecimento dos assediados. Os vaucellenses vão morrer de fome. Já não têm fôrça para fazer sor-

tidas. A França prometeu auxílio, isso é verdade, mas êste demora. Chegará tarde de mais. Que fazer?

No Conselho Municipal discute-se com franqueza a situação. Ainda existem estoques de víveres. Talvez bastassem, até a chegada dos franceses, para alimentar os soldados que defendem os muros — se não houvesse na cidade mais outras pessoas, incapazes de participar da luta mas também de bôcas abertas para comer, os velhos, os doentes, as mulheres, as crianças. Então se levanta o vereador François Rosbourg, chefe do partido revolucionário, para propor uma medida revolucionária; aquêles velhos, doentes, mulheres, crianças, com as suas bôcas abertas, subtraindo a comida aos soldados que defendem Vaucelles, são portanto os verdadeiros inimigos da Liberdade; são as bôcas inúteis, "les bouches inutiles"; mais vale sacrificá-las que sacrificar os frutos da Revolução; é preciso expulsar da cidade as "bouches inutiles", empurrando-as para fora dos muros onde o inimigo implacável as massacrará; mas a Liberdade será salva.

Contra essa proposta levanta-se, por sua vez, o vereador Jacques Vander Welde: de nada vale o sacrifício das "bouches inutiles", porque, em vez de salvar a liberdade, a destruiria; a violência exercida contra os fracos e indefesos autorizaria amanhã qualquer outra medida de violência contra outras e mais outras classes de cidadãos, considerados "inúteis" não se sabe em virtude de que critério, porque depois da suspensão do critério moral já não fica nada em pé senão o arbítrio do mais forte; se fôsse mesmo possível salvar assim a

cidade, o resultado da vitória seria a tirania. Não seria preferível a capitulação?

O assunto dessa peça encontra-se na crônica de Froissart, êsse panorama vivo e pitoresco da França do século XV. Em "estilo Froissart" apresentaram-se aos espectadores do Théâtre des Carretours as decorações e os atores. Mas ninguém se deixou iludir. Essa cidade de Vaucelles é esta nossa cidade. Êsse século XV é nosso século XX. O problema das "bouches inutiles" é nosso problema, o dos meios e dos fins, o problema em tôrno do qual giram tôdas as discussões entre catolicismo, comunismo, democracia, totalitarismo. Será lícito cometer isso para conseguir aquilo? E' a tentação de todos nós. E' o problema, o problema "sans phrase". Simone de Beauvoir apresentou-o em forma duma charada altamente incômoda.

A autora, inspirada em certa corrente filosófica contemporânea — ela é colaboradora de Sartre — pretendeu facilitar a compreensão do problema, comentando no prefácio da peça a solução que escolheu: — "Les échevins qui administrent la ville découvrent cette verité: on ne peut pas atteindre une fin par n'importe quel moyen, car certains moyens détruisent cette fin même qu'on veut faire triompher". Quer dizer, a violência, exercida em nome da Liberdade contra os fracos, levaria fatalmente à violência contra todos e à Tirania. Daí a solução do problema dramático. Os habitantes de Vaucelles, prezando a Liberdade acima de tudo, não expulsam "les bouches inutiles"; preferem fazer uma sortida sem esperança, quase suicida. Cai o pano sem saber-

mos o resultado da luta — mas "ils ont accepté de mourir dans leur chair afin de vivre en esprit; le hasard des événements n'a plus de prise sur eux. Qu'ils réussissent ou quils échouent, ils font triompher cette liberté opur laquelle ils luttent: ils sont vainqueurs".

Não o entendeu assim o público do Théâtre des Carrefours. Fêz escândalo tremendo. Infelizmente, nenhum Instituto Gallupp investigara se aquêle público se compunha duma maioria de comunistas ou fascistas ou católicos ou democratas. Não importa, afinal. Foi um público de homens do nosso tempo. Gritaram a favor da expulsão das "bouches inutiles", porque a experiência dêstes tempos os ensinara a acreditar só no êxito. E com efeito, o que vale o "triunfo espiritual" dos "vainqueurs" massacrados em face da possibilidade de fazer triunfar realmente, materialmente, o de que precisamos? Êsse deus contemporâneo, o "Êxito", reside acima das divergências ideológicas, inspirando igualmente a propaganda comunista e a propaganda anti-comunista e tôdas as outras. E contra essa fortaleza não adiantam os fracos exércitos de Vaucelles e de madame Simone de Beauvoir. A charada ficou sem solução.

Valeria a pena reler a crônica do velho Froissart. Há mais outras charadas nas suas páginas amareladas, por exemplo aquela que inspirou ao dramaturgo Georg Kaiser a peça "Os burgueses de Calais".

O rei da Inglaterra estava assediando a cidade de Calais. Indignado com a resistência teimosa da fortaleza já perdida, ameaçou destruir o pôrto, o orgulho

da cidade, arruinando-a dêste modo para sempre. Só admite um meio para acalmar sua ira: seis dos burgueses mais conceituados de Calais deveriam sair da cidade, vestidos de penitentes, cordas nos pescoços, procurando o acampamento do rei para serem enforcados. Então Calais seria salva.

No Conselho Municipal discute-se com franqueza a situação. Seria preciso tirar à sorte seis nomes entre os vereadores para salvar a cidade. O aristocrata Duguesclins é contra essa solução-suicida, alegando motivos patrióticos: seria uma vergonha sacrificar a honra da França para salvar os negócios dos comerciantes mesquinhos do pôrto. Contra essas frases-feitas de "panache" levanta-se Eustache de Saint-Pierre: diz que não se trata de salvar o pôrto e sim salvar os outros, todos — hoje diríamos "les bouches inutiles" — e êle mesmo não será dêsses "outros"; antecipando a decisão pela sorte, oferece-se a si mesmo como o primeiro dos seis sacrificados. A eloqüência de Eustache é irresistível. Levanta-se mais um, oferecendo a vida, e mais um, e mais um, e afinal são sete em vez de seis. Um de mais! Novamente o Conselho recorre à decisão pela sorte: põem numa urna seis bolas pretas e uma branca: escolham! Tiram as bolas: são sete bolas pretas! Eustache conseguira trocar a sétima bola branca por uma preta, para não se desvalorizar o sacrifício pelo arbítrio do acaso, para criar-se "o novo tipo de homem". A maioria do Conselho não quer ouvir essas bobagens de "Novo Homem". Insistem na loteria fúnebre: amanhã, os primeiros seis que chegarem à Grand'Place serão os sacrificados; o atraso salvará o sétimo.

No amanhecer, os seis burgueses de Calais estão reunidos na Grand'Place. Quem falta é Eustache de Saint-Pierre. O povo está indignado: êle, que propôs o sacrifício dos outros, salvou-se vergonhosamente! Já querem assaltar-lhe a casa. Neste momento, Eustache de Saint-Pierre se aproxima; mas não de pé. Aparece pôsto sôbre o cadafalso. Suicidou-se, de noite, para salvar a dignidade do sacrifício. Já troam os canhões inglêses, mas não é para assustar. Ao rei da Inglaterra foi nato um filho, nessa mesma noite; e o soberano, comovido, resolveu perdoar a cidade e os seis burgueses de Calais. E quando o rei entra na catedral para dar graças a Deus, ajoelha-se perante o cadafalso daquele que salvou a cidade, sacrificando-se. Êste é o vencedor.

Aí está uma solução que nem Simone de Beauvoir nem o público do Théâtre des Carrefours previram. Não se diga que Calais foi salva pelo acaso do nascimento de um príncipe; graças ao sacrifício dos seis, a cidade teria sido salva de qualquer maneira, embora em todo caso com aquela dignidade que também pôs de joelhos, moralmente, o rei. Quer dizer, depois da votação da proposta Eustache de Saint-Pierre pelo Conselho Municipal de Calais o êxito estava garantido, enquanto aos vereadores de Vaucelles só ficavam vagas esperanças. Os casos não são idênticos, isso é verdade, porque generais estrangeiros costumam ser menos implacáveis que reacionários conterrâneos; o caso de Calais ilumina, no entanto, o de Vaucelles. O vereador Jacques Van der Wiele rejeitou o sacrifício; mas as discussões no Conselho Municipal de Calais sôbre a questão do pôrto reve-

laram-lhe, atrás do humanitarismo grandiloqüente, os interêsses econômicos de classe. Do outro lado, o vereador Rosbourg, que pretendeu sacrificar as "bouches inutiles", só foi um idólatra do êxito, do seu êxito de ditador. Eustache de Saint-Pierre também exigiu e realizou o sacrifício, mas não o dos outros e sim de si mesmo. Moralmente Eustache é tão digno como aquêles que rejeitariam por humanitarismo sincero o sacrifício das "bouches inutiles"; e com essa dignidade sabia reunir outra coisa que parecia reservada aos inescrupulosos: o êxito. Eustache de Saint-Pierre não é um "vainqueur" à maneira dos burgueses de Vaucelles; um vencedor na verdade, um vencedor da vida e da morte.

Aí se revela o sentido daquela expressão meio trivial: "o Novo Homem". Não importa a novidade. Importa a humanidade, a qualidade da substância humana. A maneira como Eustache de Saint-Pierre sabia reunir a dignidade moral e o êxito material não é mero paradoxo. E' uma lição. E' lição para êstes dias nos quais se revela a fragilidade de tôdas as instituições humanas. O que valem, afinal, as melhores, as belíssimas Constituições se os homens não se mostram dignos de conservá-las?

Nesta última guerra, a cidade de Calais foi destruída a fundo pelos bombardeios. A Grand'Place é uma ruína. Como por milagre salvou-se, no meio da praça, o monumento que mestre Rodin erigiu aos seis burgueses de Calais. Eustache de Saint-Pierre não está entre êles; o seu espírito vigila, invisível, sôbre a Cidade.

OS MÉDICOS DE MOLIÉRE

"PENICILINA, estreptomicina, sulfamina, vitamina A, B, C, D..." — o alfabeto triunfal da medicina moderna já é outra coisa infeliz que a conta que o farmacêutico de Moliére mandou ao "malade imaginaire" Argan: "Julep hépatique, potion anodine, clystère insinuatif, clystère détersif, clystère carminatif..." — apesar da semelhança das rimas ricas, o progresso realizado é evidente. No entanto, qualquer público de hoje dá gargalhadas quando aparece no palco Sganarelle, o "médecin malgré lui", envolvido em avental prêto, falando latim fantástico, citando Aristóteles (que "là-dessus dit de fort belles choses"), explicando a mudez como "incapacidade de falar", procurando o coração ao lado direito, defendendo-se das dúvidas do doente: "Oui, cela était autrefois ainsi, mais nous avons changé tout cela, et nous faisons maintenant la médecine d'une méthode toute nouvelle". O público continua a rir porque o método novo de Sganarelle lhe parece agora muito velho — mas quando aparece atrás de Sganarelle o terrível Doutor Purgon com o riso sádico, ameaçando: "— bradypepsie, dyspepsie, apepsie, lienterie, dysenterie, hydropisie, privation de la vie" então o público sente certo "frisson",

sente com o agonizante suado e assustado na cama, lembra-se que o próprio Molière, fazendo o papel do doente no palco, morreu durante a representação; e lembra-se das suas palavras: "N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire la mort?"

Os médicos de Molière continuam atualíssimos — no teatro. Ainda fazem rir e, às vêzes, tremer. Mas como é possível isso? Não há mais Sganarelles nem Purgons, na época das vitaminas; e depois de tantos progressos incontestáveis a sátira contra os charlatães do passado ainda seria compreensível e até eficiente no palco? Por que ainda nos fazem rir os médicos de Molière?

Quem escreveu melhor sôbre êsse assunto, o crítico inglês John Palmer, afirma (e um crítico moderno como Turnell cita-o, aprovando a opinião) que na sátira de Molière não havia nenhum excesso de imaginação. Guénot, o médico mais famoso da época, possesso pela idéia de poder curar tôdas as doenças com antimônio, matou impunemente numerosos doentes e sua própria família inteira. Comportava-se como vivisseccionista moderno ou então como chefe de um hospital de clínicas, sacrificando alguns pacientes pobres ao esperado progresso científico em favor da humanidade sofredora; apenas os aventais ainda não eram, então, brancos e sim pretos mas não era menor que hoje o respeito pela ciência, sobretudo quando os cultores dela usam linguagem esquisita. O próprio rei Luís XIV, embora rindo-se no teatro dos homens de avental prêto e latim macarrônico, entregou-se a êles, cegamente, na realidade. E os médicos sabiam revidar as gargalhadas de Sua Majestade: alimen-

taram bem, por meio de regimes fantásticos, os vermes nos seus intestinos, inspirando ao rei o apetite gigantesco que provocou a admiração da côrte; mas ao mesmo tempo extraíram-lhe todos os dentes, perfurando-lhe o paladar, de modo que o monarca infeliz não podia mais mastigar, chegando a quase morrer de fome. Deve ter sido de ferro e aço a constituição do rei que só como septuagenário sucumbiu a um ataque combinado de clisteres, vesicantes, sangrias e sudações. Luís XIV foi o doente mais martirizado da França, assim como Molière fôra o doente mais espirituoso do reino. Consciente disso, o comediógrafo chegou a erigir-se a si mesmo em tipo de paciente rebelde, citando no "Malade imaginaire" seu próprio nome: "Molière a ses raisons", diz Béralde, "pour ne point vouloir de remèdes, et il soutient que cela n'est permis qu'aux gens vigoureux et robustes, et qui ont des forces pour porter les remèdes avec la maladie". Mas esta frase, tão clara, tão vigorosa, lembra-nos com fôrça o nosso problema: por que ainda nos fazem rir os médicos de Molière?

Se tudo aquilo apenas correspondesse à realidade do século XVII, ainda poderíamos rir dessas coisas que já não há mais? Naquela frase de Béralde o suposto realismo de Molière chega ao auge: a realidade pula para o palco, irrompendo através da ilusão teatral, apresentando-se com o nome próprio da pessoa que faz, como ator, o papel do doente — e que vai morrer, realmente, logo depois, no palco. E nós outros sentimos um frêmito, inesperado na casa da comédia, como se o destino de

Argan-Molière fôsse o nosso próprio: "N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire la mort?"

Nesse momento supremo da comédia, Diafoirus e Purgon, os médicos ridículos e terríveis, estão esquecidos. Êles, com os seus aventais pretos e frases latinas, são personagens secundárias, tipos da "commedia dell'arte" italiana. Mas Argan, o doente, êste é o personagem principal: não é um tipo; é um homem, o homem, o representante do próprio gênero humano que adoeceu. Mas de que adoeceu a humanidade de Molière?

O personagem principal de Molière é o mesmo em tôdas as suas comédias: o homem natural, perturbado pelas imaginações vãs e pelas teorias fantásticas que são inimigas da vida. Assim Alceste, vítima das falsas convenções da sociedade; Orgon, vítima da falsa religiosidade de Tartuffe; Harpagon, vítima de falsas noções de riqueza. A última vítima é Argan: o homem natural que teme a doença porque não quer admitir o fim natural de tôdas as criaturas — a morte. "C'est notre inquiétude qui gâte tout", diz Béralde a Argan, mas êste nunca ouviu nem quis ouvir a frase do seu contemporâneo Pascal: "Le dernier acte est toujours sanglant, quelle belle que soit la comédie; on jette enfin de la terre à la tête, et en voilà pour jamais". Molière, porém, o grande melancólico, sabia disso: e não temia o "danger à contrefaire la mort".

Mas Argan ignorava aquela realidade; daí o seu modo de viver num mundo de imaginações vãs e teorias fantásticas, de "romans" como se dizia então — não é trágico mas dá apenas "une belle comédie".

E as "belles comédies" têm mesmo a finalidade de denunciar aquêles "romans": Alceste, o "roman" da sociedade e das suas convenções; Tartuffe, o "roman" da teologia; Harpagon, o "roman" da economia. Argan, enfim, vive o "roman" da medicina, representada por Diafoirus e Purgon: "Quand ils vous parlent de rectifier le sang, de raccomoder la poitrine, de reparer la foie, de fortifier le coeur, de rétablir et conserver la chaleur naturelle, des secrets pour étendre la vie à de longues années, ils vous disent justement le roman de la médicine".

A medicina moderna, apesar de tantos milagres realizados, também tem seu lado novelístico: substituiu o paciente pelo "caso" e a realidade do homem doente pelo romance da humanidade em cujo favor os nossos Guénets sacrificam vidas presentes ao progresso futuro. Daí publicações como o "Romance das Vitaminas", conhecido em nossas livrarias; daí o estranho latim dos "alergistas" profissionais, daí a ameaça permanente dos "casos a-típicos". Mas o culpado de tanta coisa meio ridícula, meio assustadora não é o médico que faz o que pode e sim o doente que espera dêle o que não pode fazer. O culpado é Argan, o Argan em todos nós — que não quer morrer. "C'est notre inquiétude qui gâte tout", capaz de transformar em charlatanismo a própria ciência. "Ils ont changé tout cela, et ils font maintenant la médecine d'une méthode toute nouvelle", mas o fim, "quelle belle que soit la comédie", é sempre o mesmo. Ainda acreditamos que Diafoirus com o livro e Purgon com o

cristel aparecem na hora da nossa agonia para "étendre la vie à de longues années". E com a muita fé de Argan ouvimos a ladainha de penicilina, estreptomicina, sulfamina, vitamina A, B, C D... o alfabeto inteiro até a última letra, a que é definitiva.

TROVADOR AMERICANO

TODO mundo conhece Whitman. Foi poeta muito grande; mas os defeitos dos gênios também costumam exceder tôda medida. O lado fraco de Whitman é a ênfase da qual o ritmo transbordante da sua poesia é a conseqüência. Na história da poesia moderna êsse ritmo tinha efeitos libertadores; mas só os poetas tomaram conhecimento disso. O povo, ao qual Whitman se dirigiu e do qual pretendeu ser o porta-voz poético, êsse povo continua a fazer questão de metro e rima, de ritmos declamáveis e até cantáveis. Whitman não se tornou popular.

No mesmo caso encontram-se aliás os inúmeros poetas whitmanianos, seja da Europa, seja da América. Há entre êles poetas notáveis e até um poeta tão notável como o espanhol León-Felipe. Mas os soldados das brigadas internacionais e os proletários de usina e campo revelam outras preferências poéticas. Talvez a poesia whitmaniana esteja ligada de mais às suas origens literárias na poesia de Vítor Hugo, que foi também o poeta da República mas não das massas populares que a votaram. Talvez a poesia de Whitman esteja ligada a um determinado ponto da história social norte-americana:

Whitman é o vate do começo da industrialização, das estradas de ferro, da mobilização dos operários marchando para o Oeste dos Estados Unidos; a primeira edição das *Leaves of Grass* é de 1855 e as edições seguintes, sempre aumentadas, acompanharam aquela evolução econômica. Poucos decênios depois, outra situação social produzirá outro poeta, o autêntico herdeiro de Whitman: Vachel Lindsay. Mas êste, apesar das referências feitas há anós em excelente estudo de Gilberto Freyre, não é muito conhecido entre nós nem no mundo.

Veio do povo; e assim como Whitman, leitor entusiasmado de Shakespeare e Hugo, fêz Lindsay questão de adquirir cultura literária maior que a usual no seu ambiente e naquele tempo: freqüentou bom colégio, e depois dedicou-se em Chicago ao estudo das artes plásticas, aliás sem êxito definitivo. Seria capítulo pitoresco da sua biografia, êsses estudos artísticos na Chicago de 1890, cidade rude de frigoríficos, anarquistas, bôlsa de trigo e dispendiosas temporadas líricas, batendo o "record" de criminalidade no mundo inteiro. Nesse ambiente o pintor falhado Vachel Lindsay sonhava dum Reino da Beleza celeste: pretendeu transformar o Middle-West dos Estados Unidos em Paraíso artístico, povoado de anjos de Dante e Botticelli. Anjos dêsses apareceram nas visões de Ruskin e dos pré-rafaelistas inglêses — os mestres de Lindsay — e assim como Ruskin e Morris o poeta americano compreendeu que a condição indispensável para a educação artística das massas seria uma grande reforma social. E, dispondo de forte talento oratório, Lindsay iniciou a jornada da

conversão dos Estados Unidos ao Socialismo e à Beleza.

Durante anos Vachel Lindsay serviu como "lecturer", orador viajante, à Young Men Christian Association e depois, à Anti--Salon League. Discursou da moralização dos costumes e dos perigos do álcool, mas não como qualquer missionário de seita (êle mesmo pertencia à seita dos campbellistas, sem fazer proselitismo). Falou em períodos imensos, redondos, harmoniosos: reparou que êsses períodos se tornaram ainda mais eficientes quando condensados em metros, interrompidos por rimas, cantados como hinos de uma nova religião. Entusiasmado como um dos primeiros discípulos de S. Francisco, percorreu a pé as cidadezinhas e "prairies" dos Estados Unidos, declamando, cantando, vivendo das esmolas que deram ao "ministrel missionary". E tornou-se o "troubadour" do Middle-West; vagabundeando pelas estradas reais, ébrio da infinidade dos horizontes, imitou os gritos dos condutores de trens nas estações das estradas de ferro transcontinentais, saboreando a mistura pitoresca e promissora de nomes europeus, nomes inglêses e nomes índios daquelas cidades e cidadezinhas, berços da grande civilização americana do futuro:

"They tour from Memphis, Atlanta, Savannah,
Tallahassee and Texarkana.
They tour from St. Louis, Columbus, Manistee
They tour from Peoria, Davenport, Kaukakee.
Cars from Concord, Niagara, Boston.
Cars from Topeka, Emporia, and Austin

Cars from Chicago, Hannibal, Cairo,
Cars from Alton, Oswego, Toledo,
Cars from Buffalo, Kokomo, Delphi,
Cars from Lodi, Carmi, Loami..."

Algo da imensidade geográfica, demográfica e econômica dos Estados Unidos vive nessa visão dum vagabundo, vendo passar, à beira da estrada de ferro, a grandeza do seu país. Lindsay estava identificado com o povo americano, e particularmente com as vítimas daquela grandeza : com os vagabundos nas estradas reais, os operários viajantes em busca de trabalho, os camponeses revoltados contra a plutocracia. Foi o poeta das jornadas democráticas de Bryan que ressuscitou a democracia agrária, jeffersoniana. E assim como Bryan falou a linguagem rude e pitoresca daquela gente, assim o poeta Lindsay descobriu nas expressões dêles uma coisa cuja existência ninguém antes percebera: atrás dos vertiginosos algarismos da estatística levantou sua voz o folclore americano.

"Harf to the calm-horn, balm-horn, psalm-horn
Hark to the faint-horn, quaint-horn, saint-horn.
Hark to the pace-horn, chase-horn, race horn!..."

Assim como Bryan se dirigiu aos instintos religiosos da massa, assim Lindsay descobriu o folclore religioso dos sectários, da Salvation Army, dos negros em êxtase; repetiu-lhes os gritos com tanto entusiasmo, com voz de falsete, que até parecia parodiar-lhes os hinos:

O côro fulminante que trata o Diabo como a um político derrotado nas eleições —

"Down, down with the Devil!
Down, down with the Devil!
Down, down with the Devil!" —

é interrompido, em parêntese, pela pergunta angustiada do pecador:

"(Are your washed in the blood of the Lamb?";

mas enfim o céu é conquistado e os fiéis entram na mansão celeste como o vitorioso homem do povo na Casa Branca —

"With glory, glory, glory,
And boom, boom, boom!"

Não é paródia. E' a expressão entusiástica daquela mesma gente que libertou os escravos e conquistou o Oeste e herdará, amanhã, o Reino dos Céus e dos Estados Unidos da América. Assim como Whitman, Vachel Lindsay acreditava em infinitas possibilidades democráticas, mas algo diferentes. Já não nas indústrias e estradas de ferro que abririam a "Passage to India", e sim na democracia agrária que acabará com os reis do trigo e petróleo. O Estado de Kansas, centro da oposição agrarista, afigurava-se a Vachel Lindsay, como um longínquo Paraíso em que não haverá mais os traiçoeiros códigos da jurisprudência nem os arranha-céus do dinheiro:

"... Kansas, land that restore us,
When houses coke us, and great book bore us."

Vachel Lindsay foi um romântico. Às vêzes, caiu do sonho, e então se viu reduzido a vagabundo, sentado melancòlicamente à beira da estrada real pela qual passam tôdas aquelas riquezas e grandezas de "Tallahassee e Texarkana", de "Chicago, Hannibal, Cairo", que não pertence ma êle nem a sua gente :

"While I sit by the milestone
And watch the sky,
The United States
Goes by."

Ecce poeta! E' verdade que Whitman foi poeta muito mais rico, mais abundante. Exprimiu a riqueza por assim dizer unânime da sua alma em poemas de tamanho enorme, de linhas intermináveis. Dizia tudo. Mas ai do poeta que diz tudo. Uma das diferenças essenciais entre poesia e prosa revela-se no fato de que um poema não pode ser inteiramente parafraseado em prosa; quantos poemas dos mais magníficos da literatura universal não se transformariam, quando "prosificados", em lugar-comum trivial! Porque o poema contém, além das afirmações que lhe constituem o conteúdo sintático, qualquer outra coisa que está nas entrelinhas ou além dos versos: as "franjas" sentimentais daquele núcleo racional, e que são intraduzíveis em prosa, porque inefáveis. A poesia de Whitman não tem franjas. Êle dizia tudo; e a sua poesia aproximou-se da prosa, se bem de uma prosa èbriamente poética. A poesia de Lindsay é mais "limitada", o que não deixa de ser resíduo de sua formação nas artes plásticas; mas pela tradução em prosa ou até em verso whitmaniano

não se transformaria em trivialidade e sim em tolice excessiva. Porque Lindsay foi um espírito ambíguo, oscilando entre a realidade grosseira de "Chicago, Hannibal, Cairo" e o céu de "glory, glory, glory, and boom, boom, boom"; entre a mística mais extática e o humorismo mais fantástico. E o último resultado dessa união místico-humorística foi o "état d'âme" especìficamente poético: a melancolia.

Daí existe diferença profunda entre as relações da poesia de Whitman e da poesia de Lindsay com a realidade. Whitman foi autêntico profeta: inspirado pelo próprio Espírito do Novo Mundo, profetizou a grandeza imensa das fábricas, das estradas de ferro, das tôrres de petróleo, das tôrres mais altas da cidade de Nova York. Tudo isso se tornou realidade, uma tôrre de Babel tão real como é autêntica glossolalia a poesia de Whitman. A visão de Vachel Lindsay não se tornou realidade; ficou sonho de poeta, sonho de "United States" que não havia nunca nem haverá jamais, uma caravana interminável de cidades, "prairies" e gente, gente, gente, um reino do céu e ao mesmo tempo um inferno ("Down, down with the devil!"), uma visão nas nuvens, irreal e permanente:

"While I sit by the milestone
And watch the sky,
The United States
Goes by".

O UTOPISTA ANATOLE

Acabo de reler "L'Affaire Crainquebille": a história do quitandeiro ambulante, nas ruas de Paris, ao qual uma freguesa, safada como só conseguem ser mulheres, não quis pagar logo os legumes comprados. O guarda n.º 64, achando que o carro parado de Crainquebille entupiu a rua, deu-lhe ordem para "circular". Mas o homem quis esperar seu dinheiro. Desobedeceu à autoridade. Foi prêso, passando as semanas do inquérito policial com quarto e comida pagos pelo Estado. Condenado a quinze dias de prisão, sôlto depois, o "criminoso" não encontrou mais o caminho certo. Começou a beber. Acabou como vagabundo. Última esperança: insultou um guarda para conseguir, novamente, o alojamento oficial, a prisão. Mas desta vez, a autoridade não lhe deu importância. E "Jérôme Crainquebille, cabisbaixo, cambaleando, desapareceu na escuridão chuvosa da noite".

Primeira impressão da releitura: é pena que não houvesse outro Daumier para ilustrar essa história, para desenhar ou litografar êsses juízes e advogados que encheram o pobre feirante de tanto respeito pela "máquina majestosa da Justiça". Mas devia ser outro Daumier,

não de 1830 e sim de 1900, retratando as caras do caso Dreyfus do qual "L'Affaire Crainquebille" é a paródia irreverente e amarga. Crainquebille, sujeito rústico, estúpido, insensível, não é capaz de inspirar simpatias, tampouco como as inspirou o capitão Dreyfus, milionário mal educado, levado pela ambição a uma carreira na qual não cabia. Mas a situação de Crainquebille e Dreyfus é a mesma situação, artificial e no entanto profundamente humana, na qual se encontra cada um de nós, quando tem de esperar, em antecâmaras cheias, imundas e malcheirosas, as decisões de autoridades tão mesquinhas como infalíveis e inapeláveis. E' uma situação kafkaiana.

Mas reage cada um a seu modo. O francês reage, tìpicamente pela atitude que Alain definiu: "le citoyen contre les pouvoirs". Ora, Alain morreu, Crainquebille morreu, mas nós outros estamos vivos; e vivos estão hoje em dia, os "pouvoirs", mais poderosos e mais arbitrários que jamais. O aparelho nos esmaga. O caso Crainquebille virou parábola. Quase faz parte do folclore político dos nossos dias. Já não importa saber quem o escreveu. E, com efeito, Anatole France, enquanto não desprezado, está esquecido.

Será possível defendê-lo? Não é possível defender o campeão da "clarté" parnasiana que não compreendeu Mallarmé e, no fundo, poesia alguma. Não parece possível defender o evasionista que, em pleno século XX, se fantasiou de "abbé" céptico do Rococó, de Jérême Coignard. Mas... êsse sábio e sabido Coignard tem o mesmo nome de batismo, Jérôme, do rústico e iletrado Crainquebille. Aí talvez esteja escondido o segrêdo da unidade íntima de Anatole France, da sua

obra e dos seus gestos e atitudes: do Anatole parnasiano, esteticista, céptico que se tornou enfim, paradoxalmente, comunista. Teria êle, que fingiu não ter lido Zola ("car je ne lis que de livres écrits en français"), teria êle lido Marx e Hegel? Não é cômodo defendê-lo. Os próprios comunistas não confiavam no elegantíssimo "littérateur" pequeno-burguês, enquanto os outros desconfiam do comunista Anatole, renegado de sua classe. Enfim, ficavam com a palavra os surrealistas, cujo primeiro Manifesto, no ano da morte do escritor, vociferou: "Je tiens tout admirateur d'Anatole France pour un être dégradé... le vulgaire Anatole France, cet âne officiel".

Burro oficial!... Não se indignará, antes sorrirá quem se lembra de certa pintura mural, perpetrada por Henri Martin, na Sorbonne: Anatole, barbado, com o guarda-chuva na mão, fazendo num lindo bosque um sermão, decerto muito laicista, aos discípulos. O filósofo oficial da Terceira República. Um mundo desaparecido. Mas não havia, porventura, nada de bom na filosofia oficial da terceira República? Foi uma utopia. Escolheu, com acêrto, para patrono, o escritor que, por sua vez, escolhera para pseudônimo o nome de seu próprio país. Foi uma utopia autênticamente francesa.

O supremo ideal dos franceses é e sempre será, provàvelmente, a "clarté". "Ce qui n'est pas clair, n'est pas français". Já em Pascal essa clareza francesa zombou de uma justiça que seria diferente aquém e além dos Pirineus. No autor do Crainquebille, a mesma clareza revolta-se contra "uma Justiça que não faz senão confirmar as injustiças geralmente reconhecidas". Conclusão da "clarté" francesa é a "justice" francesa. Mas,

já o sabemos, a "clarté" não pode contra uma realidade que é "obscura" porque cheia de contradições intrínsecas. A clareza é uma utopia da inteligência francesa. E utopia também é a "justice" francesa porque na terra não há justiça e sim apenas a Justiça com os olhos vendados e uma cara desenhada por Daumier.

Utopista, Anatole France sempre foi. Chamou de "mau cristão" Baudelaire; e, para devolver-lhe a expressão, "mau comunista" teria sido quem não quis ler Hegel nem Marx. Mas um comunismo sem Marx, que será senão uma utopia? Utopia da mesma espécie como a "idée fixe" de vestir-se com a elegância do Rococó em pleno século XX, no século da democracia e do homem comum. Como utópica também se revela a atitude do cepticismo justamente no século mais dedicado a dogmas, verdadeiros e falsos, que qualquer outro.

Apenas, o cepticismo tem a capacidade apreciável de poder voltar-se contra si mesmo. O céptico é capaz de duvidar de sua própria falta de fé, assim como Anatole France que disse: "Tout est possible, même Dieu". Zombaram de Anatole, do zombador elegante e irreverente que na hora da agonia gritou: "Maman!, maman!". Mais sério nos parece aquêle reconhecimento da possibilidade de haver Deus. Pois então, o próprio cepticismo está desmascarado como utopia. Se há Deus, então "há a Graça no céu e a justiça no inferno, mas na terra apenas a cruz" (Le Fort). Então, não há justiça na terra.

France foi utopista; com a circunstância atenuante de sabê-lo. Da injustiça quis fugir, lançando mão de todos os recursos de evasão, estéticos, políticos, filosóficos e pseudo-filosóficos, sempre livrescos. Confessou: "O li-

vro é o ópio do Ocidente". Mas êsse filho de livreiro nas margens do Sena, êsse amante carinhoso de todos os livros (contanto que fôssem escritos em bom francês) também sabia despertar do sonho de ópio: quando Dreyfus foi condenado, quando Crainquebille foi prêso e quando não foi prêso. Hoje, não se contam mais os Crainquebilles: chamam-se Bukharin em Moscou ou His em Washington. Temos evoluído muito. Os casos particulares já não interessam. Estamos dormindo, sonhando, num pesadelo. Mas não podendo aprender a arte anatoliana de acordar na hora certa, nosso destino seria, será o de todos os Crainquebilles: o de desaparecer na escuridão chuvosa da noite.

NO ENTÊRRO DE MAETERLINCK

QUANDO souberam da morte de Maurice Maeterlinck, ocorrida no dia 6 de maio de 1949, mais que um leitor no mundo terá pensado: êle estava vivo ainda? Com efeito, êsse ancião de 87 anos já morrera há muito. Apenas sobreviveu à sua glória. Mas essa glória por mais incompreensível que pareça às gerações atuais, é um fato e até um grande fato da história literária e talvez mais que mero fato histórico.

O Prêmio Nobel — de 1911, época de outras preocupações — não significa muito. A época era realmente outra, a dos seus amigos Eugênio de Castro e Gabriele d'Annunzio e do seu irmão no espírito Georges Rodenbach. "Bruges-la-Morte"... quanta coisa obsoleta! E o nome de Maeterlinck também estaria ligado, indissolùvelmente, ao tempo dos sofás de veludo, iluminação de gás, corpêtes e da poesia simbolista?

Livros como *La vie des abeilles* e *L'intelligence des fleurs* continuam leitura agradável, sem grande significação literária, sem nenhum valor científico e até sem sentido enquanto não se sabe da filosofia no seu fundo: "filosofia", aliás entre aspas, mistura confusa de doutrinas ocultistas e panteísmo romântico. Novalis e Emerson confundidos. Mas certos capítulos do *Trésor*

des humbles, como aquêle sôbre o valor do silêncio, ainda se lêem com emoção, tentativas de um poeta de "transformer en sagesse et en beautés solides" sua própria emoção poética. Esta se encontra em estado puro, por assim dizer, nas baladas de Maeterlinck, nas frases deliberadamente incoerentes e infinitamente sugestivas das *Douze Chansons;* e em estado degenerado em *Monna Vanna,* que foi o mais ruidoso dos seus êxitos teatrais e o fim da sua seriedade literária. Contudo, Maeterlinck foi antes de tudo dramaturgo. Como "nouveau Shakespeare belge" foi saudado por Octavio Mirbeau, no "Figaro" do 24 de agôsto de 1890, o autor da *Princesse Maleine.* Maeterlinck escreveu mais outros dramas assim, *L'Intruse, Les Aveugles, La mort de Tintagile* e êsse *Pelléas et Mélisande* que deve a Debussy a imortalidade musical: todos êles, histórias muito poéticas e pouco dramáticas de crianças assustadas, amores apavorados, velhos cegos e princesas estranguladas de que a *Princesse Maleine* é o modêlo.

Para reavivar a memória do poeta é preciso reler a história da pálida princesa Maleine, assustada pelo amor e pelo destino e estrangulada pela madrasta, assim como a reli durante a noite depois de ter recebido a notícia da morte de Maeterlinck. Releitura depois de uns 30 anos, talvez; e confesso que mais uma vez me comoveram êsses "petis êtres fragiles" que o próprio poeta compara a "somnambules arrachés à un songe pénible" vítimas de "énormes puissances, invisibles et fatales" e de cujo destino nada fica senão "un bruit confus et assourdi". Marionetes, sucumbindo ao Fado que se manifesta durante 5 longos atos por meio de todos os possíveis ruídos sinistros — tempestades, estrêlas

que caem, fontanas que se extinguem, ladainhas ouvidas de longe em corredores escuros, mãos invisíveis que batem às portas — sobretudo se bate muito às portas, nessa peça, até o rei enlouquecido gritar, no 5.º ato: "Ah! on frappe à toutes les portes ici! Je ne veux plus qu'on frappe aux portes!" Nem eu. O rei, embora maluco, tinha razão: e isso me arrancou, na página 165 e em alta hora noturna, a gargalhada libertadora.

Estava rompido o encanto das lembranças de adolescência, do poeta e da minha. E a peça começou a descompor-se, revelando suas fraquezas irremediáveis, a tentativa da impotência poética de transformar em música verbal as dissonâncias sentimentais próprias da puberdade que, antes de entrar na vida, tem mêdo da vida.

Mas a tentativa, embora fracassada, é louvável. A incoerência do enrêdo e da frase, na *Princesse Maleine*, é parente do hermetismo alusivo dos poetas simbolistas, seus contemporâneos. Mas é mais autêntica que em franceses rebeldes nesse flamengo afrancesado que nada fêz senão transportar para o palco a incoerência hermética da verdadeira balada popular, de origem germânica. O teatro de Maeterlinck lembra a "ballad opera" inglêsa do século XVIII; apenas, não é, como esta, satírica e sim filosófica ou pseudo-filosófica, tentativa de criar um teatro poético à base da filosofia corrente de 1900; angústias românticas misturadas com panteísmo emersoniano. O elemento que perturba essa atmosfera poética é a herança de Ibsen: a madrasta de Maleine uma Hedda Gabler em trajes medievais, o rei um Solness amalucado. Maleine e o príncipe Hjalmar (note-se o nome escandinavo) são "fantasmas" ibsenianos,

apenas sem consciência moral e até sem consciência alguma: pois êsse sinistro conto de fadas, apesar das tentativas de tomar alguma vida emprestada à realidade de Shakespeare (Hjalmar e Hamlet, o rei e Lear), não consegue convencer-nos que a vida é um pesadêlo assim. Será que já estamos acostumados a comida mais forte? Golpes à porta já não nos assustam enquanto não supomos atrás dela o juiz da nossa consciência perturbada e culpada. Para convencer-nos que a vida é pesadêlo já não basta o terror de bastidores de Maurice Maeterlinck, que não foi, seguramente, um Franz Kafka.

Maeterlinck, homem de 1890, não poderia compreender nunca que o que falta na sua poesia é a teologia. Mas no notável prefácio da reedição das suas obras teatrais, datado de 1911, confessou o fracasso. Condenando "sans phrase" a peça de sua mocidade, defende no entanto a idéia que a informou, essa "idée un peu hagarde que les personnages se font de l'univers", acrescentando: "Un poète plus agé que je n'étais alors et qui l'eut accueillie, non pas à l'entrée mais à la sortie de l'expérience de la vie, aurait su transformer en sagesse et en beautés solides les fatalités trop confuses qui s'y agitent". Apologia inútil: porque Maeterlinck, quando "plus agé", escreveu *Monna Vanna*, a traição aos ideais poéticos da sua mocidade. Mas apologia reveladora: *La Princesse Maleine* saiu assim como é, com suas qualidades e seus defeitos, porque foi criada "à l'entrée de l'expérience de la vie" e só por isso. Encantou a nossa adolescência e ainda é capaz de reavivar-lhe a memória porque é obra típica da adolescência, da idade que sente mêdo da vida antes de entrar nela.

E' mesmo grande a capacidade de adivinhação da idade imatura, só comparável à fôrça profética da poesia. Ainda não se viveu mas já se sabe, e com que segurança sinistra, que "a vida é uma agitação feroz e sem finalidade, que a vida é traição" como diz mestre Manuel Bandeira; e já se sabe quem baterá à porta.

Eis a verdade. O velho Maeterlinck, o de 87 anos, já morreu há muito e talvez para sempre. Mas o Maeterlinck da mocidade ainda vive; e também é nosso o seu susto.

Êsse susto informou aliás uma nova época do teatro. Na poesia dramática de Maeterlinck inspiraram-se Tchecov e o Strindberg de "Swanewit", o teatro poético de Synge e Garcia Lorca, e até as primeiras peças de O'Neill.

O velho assistiu a tôda essa evolução, já mudo e talvez surdo-mudo como tantos personagens do seu teatro. Sentindo que não fôra capaz de transformar sua verdade em "sagesse" do pensamento nem em "beauté plus solide" da música. Aquilo fêz Kafka. Isso Debussy. Na prosa firme do judeu de Praga "solidificou-se" a tempestade cujo eco físico ainda amargurou os últimos dias do poeta belga. Nas dissonâncias e harmonias de Debussy dissiparam-se as brumas do Norte, revelando-se claro e límpido o céu da França que agora ofereceu a Maurice Maeterlinck o descanso na sua terra.

MAUGHAM VERSUS MAQUIAVEL

UMA rua em Florença. Entram Callimaco e Ligúrio..." — assim começa a genialíssima comédia na qual Callimaco, aconselhado pelo criado Ligúrio e ajudado por Frate Timóteo, confessor da bela Lucrécia, consegue passar uma noite com a dama, para arranjar um filho ao matrimônio estéril do burríssimo Messer Nícia. O autor dessa comédia, talvez a mais alegre e a mais subversiva de todos os tempos, é o homem que arrasta pelos séculos a reputação de latinista pedante, diplomata pérfido e preceptor de tiranos: Maquiavel.

Na verdade, o comediógrafo-político só ensinou aos homens o que sempre fizeram sem plena consciência do que fizeram. Acreditando na permanência imutável das qualidades humanas, tirou dos historiadores romanos as leis conforme as quais agem politicamente os homens, os do passado, os do presente e os do futuro. Para chegar a tanto era preciso abolir tôdas as "imaginações vãs" dos milênios, inclusive a fé na "virtude" dos príncipes e dos seus povos. Só pela sua inteligência superior, uma das maiores de todos os tempos, Maquiavel conseguiria atingir tão completa independência espiritual de observador agudo dos dramas, paixões e comédias da humanidade. Essa poderosa inteligência do patrício

de Dante e Miguel Ângelo descobriu as mesmas "leis de comportamento" nos atos do tirano, do demagogo e de uma mulher infiel. E escreveu a comédia "Mandragola".

Só muito raramente se representa, hoje em dia, essa comédia clássica. Talvez por isso um autor moderno que deve muitos êxitos teatrais à dramatização dos seus próprios romances, tenha resolvido aplicar, no caso, o processo inverso: transformar a "Mandragola" em romance para arranjar-lhe o êxito que também acompanha sempre os romances de Somerset Maugham.

"Then and Now", o romance de Maugham, recebeu na excelente tradução de Érico Veríssimo o título "Maquiavel e a dama", e isso muito acertadamente, em virtude da modificação feliz que Maugham introduziu: o herói da aventura galante, no romance, é o próprio Maquiavel que teria realizado a façanha erótica quando embaixador de Florença em Imola, junto ao terrível César Bórgia, em situação política que muito se parece com a da nossa época — "then and now". Daí o lema bem maquiaveliano que abre o romance: "Plus ça change, plus c'est la même chose". Mas isso se aplica igualmente aos negócios do Estado e aos do amor. As mulheres também são, sempre, iguais. E — nesta outra modificação introduzida por Maugham — o grande diplomata perde o jôgo: é outro rapaz, mais novo, que toma seu lugar na cama da bela senhora. Voltando, com coração amargurado pela decepção, para Florença, Maquiavel recupera sua superioridade ao avistar, do alto da colina, a cúpula de Brunelleschi — sua cidade. E o espírito florentino inspira-lhe a vingança que transforma a derrota em comédia. Senta na mesa dos negócios

do Estado e começa a escrever: "Uma rua em Florença. Entram Callimaco e Ligúrio..."

O romance de Maugham é brilhante comédia: Maquiavel tem de experimentar, na própria carne, a excelência da sua doutrina de que "plus ça change, plus c'est la même chose". Os tiranos e as mulheres serão sempre assim. Dêste modo êle perde o jôgo erótico — enquanto Maugham perde o jôgo político. A situação angustiosa, "then and now", transformou-se ao romancista num ornamento de arabescos históricos em tôrno da intriga erótica. Maquiavel, porém, usou o enrêdo erótico para definir uma situação política.

Nenhuma palavra, na "Mandragola", alude aos problemas políticos de que, conforme Maquiavel, a doutrina do "Príncipe" seria a única solução. No entanto podia-se afirmar, com tôda razão, que a "Mandragola" é a comédia da sociedade corrupta da qual o "príncipe" é a tragédia. Zombam e "font l'amour" à sombra da cúpula de Brunelleschi; mas o céu está cheio de nuvens sinistras. A transformação da comédia em romance, por Maughan dissipou-as, porém. Afinal Imola não é Florença e sim apenas o teatro de uma farsa erótica: Maquiavel e a dama. Quem é a dama, já sabemos: é a mulher de todos os tempos. Mas quem é Maquiavel?

O Maquiavel de Maugham não é o Callimaco da comédia. Mas é êle, pelo menos, o Maquivel da história? Ou apenas o Maquiavel da "lenda negra do maquiavelismo"? O diplomata esperto que sabia contar histórias indecentes, ou então o exilado, como Dante, que sabia traçar os rumos da História? A chave para resolver-se êsse pequeno problema é o conceito da "virtù."

Durante séculos e milênios o gênero humano acreditava na "Virtude" como inspiradora dos grandes feitos, sobretudo na vida pública. Maquiavel, porém, compreendeu que deveria ser assim mas não é. E modificou o conceito, atribuindo o êxito político à "virtù" que significa, para êle, inteligência e fôrça (com um pouco, e não pouco, de astúcia e violência). Ora, hoje em dia não se usa mais a palavra "virtude" que tem sabor de moralismo hipócrita: Valéry tem dito coisas excelentes sôbre a decadência da velha palavra, numa ocasião quando a Academia Francesa distribuiu o "Prix de Vertu". Não se acredita mais em virtude alguma. Somerset Maugham tampouco acredita. "Miss Thompson", talvez a melhor de suas obras (conhecida entre nós, no palco como "Chuva"), é a história do desmoronamento da virtude de um missionário. A "virtù", que foi, para Maquiavel, uma "fôrça tremenda", é para Maugham uma fraqueza falível. Daí se explica parte do grande êxito de Maugham em época que não acredita mais em virtude: mas daí também se explicam algumas restrições que se lhe fizeram.

Pois a reputação de Maugham é tampouco indiscutida como a de Maquiavel. E se o romancista inglês representa como mero diplomata e farsante o pensador italiano, êste poderia responder assim como respondeu Rivarol à advertência de Mirabeau: "Vous devez", dizia Mirabeau, ""observer la difference qu'il y a entre nos deux réputations!" — e Rivarol respondendo: "Ah monsieur, je n'eusse jamais osé vous le dire". Maugham tem fama de grande narrador mas também, entre outros, de homem que não acredita na virtude nem em nada — "materialista" sem filosofia, como êle mesmo resume no

"Summing Up" — e por isso seus romances não teriam sentido superior, tampouco como tem sentido a própria vida na sua obra-prima "Of Human Bondage". Assim explicam também a inquietação geográfica do romancista, viajando de país para país, até para a Oceania da "Chuva" e agora para a Itália de Maquiavel. Enquanto êste ficou sempre fiel à sua cidade, advertindo na própria "Mandragola" que não gosta de "perdere la Cupola di veduta". Pois a viagem, tampouco como a rima, é uma solução.

Daí não custa nada, a Maugham, a transferir o teatro da "Mandragola", de Florença para Imola. A paisagem com a cúpula de Brunelleschi, vista do alto da colina, só é para êle um espetáculo de turismo. Para Maquiavel, a mesma paisagem é o teatro da tragédia de Dante e Miguel Ângelo, das desgraças do "Plus ça change, plus c'est la même chose" do espetáculo histórico. Maugham porém acredita tampouco em cúpulas como em virtudes. Para êle, "plus ça change..." não é uma verdade histórica mas sim apenas uma alusão política e no fundo um axioma erótico.

Nesse sentido, a comédia "Mandragola" é grande peça trágica e "Then and Now" um pequeno romance humorístico. Naquela não há, como já se observou, nenhuma personagem honesta, senão o próprio autor que ganhou o processo perante o tribunal da História. No romance, Maquiavel perdeu o processo erótico, mas na realidade — "ah, monsieur, je n'eusse jamais osé vous le dire" — foi Maugham que perdeu o jôgo novelístico.

FALSIFICAÇÕES

As falsificações ocupam grande capítulo da história literária. Já existem, aliás, vários livros sôbre o assunto, de Farrer, Picard, Maassen e outros, mas não parece que os autores lhe tenham bem compreendido a importância. Muito menos foi o fenômeno satisfatòriamente explicado. Alguns contam a história como se fôsse de meras curiosidades, de calor anedótico. Outros consideram as grandes falsificações como casos memoráveis da crônica policial, às vêzes de feição ligeiramente humorística, como por exemplo o caso de Denis Lucas, que por volta de 1870, forjou nada menos que 27.320 originais de homens ilustres de tôdas as épocas, enganando a Academia Francesa e fornecendo a Alphonse Daudet o enrêdo do romance "L'Immortel". Outros casos antes inspiram sentimentalismos, como o do jovem poeta inglês Chatterton que, obedecendo a uma moda da época, atribuiu seus poemas a autores medievais; foi desmascarado e suicidou-se. antes de ter dado a medida do seu grande talento.

Mas Chatterton não é um caso isolado. A moda literária que seguiu, foi iniciada por Macpherson que, por volta de 1760, baseando-se em fragmentos da antiga poesia céltica, fabricou, modernizando-os, os poemas

que atribuiu ao vate mítico Ossian. Eis um grande caso. Pois Ossian foi traduzido para tôdas as línguas, exerceu influência profunda em Chateaubriand e Lamartine, Goethe e todos os românticos alemães, Foscolo, na Escandinávia, na Rússia — essa falsificação foi uma das grandes potências da literatura universal. Já se vê que o assunto é sério. Em ambiente limitado, as conseqüências podiam ser mais intensas; em 1817, o bibliotecário tcheco Hanka forjou fragmentos de velhas epopéias eslavas, inventando uma fabulosa civilização pré-histórica de sua raça; êsses poemas falsificados viraram espécie de santuário nacional do povo tcheco; de modo que o então professor Masaryk, denunciando a falsificação, foi por sua vez denunciado como traidor, precisando de luta heróica, por muitos anos, para estabelecer a verdade e limpar a atmosfera cultural de sua nação. Ainda em nossa época, em 1934, o prehistoriador alemão Hermann Wirth aproveitou-se, parece que de boa fé, de uma falsificação holandesa de 1840, da "Crônica de Ura-Linda", para demonstrar que a antiga civilização grega fôra obra de tribos germânicas; e no "Reich" de Hitler não era aconselhável duvidar dessa tese burlesca. No entanto, Ossian e Hanka são problemas magnos da literatura comparada e do nacionalismo político. E ainda há casos atuais, com freqüência maior que se pensa. Valeria a pena estudar de maneira séria êsse assunto das falsificações.

Antes de tudo, não convém dar ao têrmo um sentido ùnicamente pejorativo. Chatterton, o jovem gênio, agiu provàvelmente de boa fé; Macpherson sem intuito evidente de iludir; Hanka, por patriotismo sincero. Os

poemas de Ossian, por volta de 1780 a delícia da Europa inteira, já não são lidos hoje; nem os lêem os historiadores da literatura que costumam falar mal dêles, pois se os tivessem lido, saberiam que têm positivo valor poético. Hanka também era homem de talento, assim como Almeu Dossena que iludiu, com suas imitações de esculturas do Quattrocento, os diretores de todos os museus, ou Van Meegeren que pintou um dos melhores quadros de Vermeer Van Delft. Mas o que nos impede considerar um Van Meegeren como novo Vermeer ou um Dossena como novo Donatello? Se tivessem trabalhado nos séculos XV ou XVII, não se falaria em falsificação e sim apenas em atribuição errada. O têrmo pejorativo nasceu quando a estética do século XVIII criou o conceito da originalidade artística, desconhecido de outras épocas. A falsificação é um problema histórico.

Parece limitada a certas épocas. A Idade Média, guardando no anonimato a maior parte dos seus escritores e artistas plásticos, cultivava, porém, a falsificação de documentos jurídico-históricos. Hoje se falsificam, sobretudo, quadros. Não é difícil reconhecer os motivos. Conforme os conceitos jurídicos medievais, prevaleceu sempre o direito mais antigo sôbre o mais novo (o Direito anglo-saxônico ainda guarda resíduo disso); não era possível abolir um direito provado por documentos antigos, o que explica o negócio da falsificação de doações, privilégios, etc. Hoje, a história das artes plásticas é, para a maior parte dos amadores, uma seqüência de grandes nomes, o que corresponde ao culto moderno do indivíduo-gênio; vale, portanto, a pena atribuir a grandes nomes a autoria de quadros falsifi-

cados. Também deve ter sido mentalidade especial, a que inspirou, entre 1760 e 1840, verdadeira enchente de falsificações literárias.

Observa-se, antes de tudo, que foram falsificadas muitas crônicas medievais, tantas que uma obra autêntica como a crônica florentina de Dino Compagni também chegou a ser, enfim, suspeitada. Há nesse "medievalismo" certa admiração, às vêzes ingênua, às vêzes interessada, pelo passado, sobretudo pelo passado nacional que os falsificadores gostavam de engrandecer: é êste o caso de Hanka e ainda o de Wirth. E' o desejo de ter antepassados gloriosos, uma árvore genealógica. Pois bem, é a época na qual a burguesia se tornou poderosa na Inglaterra e conquistou, a partir da Revolução francesa, a Europa, adotando o estilo de vida da aristocracia derrubada, comprando castelos antigos e mandando construir castelos em falso estilo gótico; e daí só é um passo para a falsificação. Naquele mesmo tempo, os historiadores, os críticos, os folcloristas inventaram a teoria (já prefigurada por Vico, o primeiro filósofo burguês da história) conforme a qual a poesia, a verdadeira poesia, nasce imperceptível e anônimamente no seio do povo. Pela primeira vez deu-se o devido aprêço à "Chanson de Roland", ao "Poema del mio Cid", ao "Nibelungenlied", obras de que não conhecemos os autores. A relação, que parecia evidente, entre autor e obra, começa a enfraquecer-se; não era mais absoluta. Que importa, no fundo, se o poema "Fingal" foi redigido por Ossian ou por Macpherson? O século XVIII preferiu Ossian: eis o motivo da falsificação que às vêzes, tomou feições burlescas: Pinkerton, Surtes e Cunninghan escreveram baladas em estilo medieval e ensina-

ram-nas a pessoas idosas das montanhas escocesas que as recitavam perante Walter Scott; e êste as publicou, sem perceber a fraude.

Mas por que se preferiu o nome de Ossian ao de Macpherson? Épocas de civilização requintada como o século XVIII (e o XX) revelam interêsse especial pelos primitivismos, pelas obras de tempos remotos. À guisa de excurso: depois da moda da arte negra, tem hoje chances de fornecer motivos de falsificação a arte barroca, que não é nada primitiva, mas quando é de origem folclórica; contudo, o "culto da grande personalidade", que é hoje inevitável, obriga os estudiosos a aproveitar-se de tradições orais e documentos duvidosos para atribuir obras anônimas a um gênio individual, quanto mais estranho, tanto melhor. Mas depois dessa ligeira digressão, vamos dar os nomes às coisas. A combinação entre nacionalismo, passadismo e esteticismo tem mesmo um nome: é uma das fórmulas possíveis para definir o romantismo.

O romantismo, estilo da época em que floresciam as falsificações literárias, entrou num mundo de racionalismo crítico, sem deuses, sem mistério, sem encanto estético. Os artistas precisavam criar ou re-criar o mistério, embora sem a capacidade (já perdida) de acreditar nêle religiosamente. Eis o sentido da famosa definição dada pelo romântico Coleridge, da compreensão estética como "suspensão voluntária da descrença". A arte romântica cultiva, de propósito, a ilusão. Explica-se assim um dos recursos mais freqüentes da época: no início dos romances históricos à maneira de Scott, o autor afirmou ter descoberto um velho manuscrito que

apenas pretende transcrever. Mas daí só é um passo para a falsificação.

E nem tôdas as falsificações estão, até hoje, desmascaradas. Ainda há nações novas que precisam de árvores genealógicas; o romantismo, por sua vez, egresso da literatura, invadiu todos os setores da vida pública. Há "falsificações", entre aspas, porque mantidas de boa fé, que continuam como ídolos. Precisar-se-ia da coragem apostólica de um Masaryk para derrubá-los. Mas convém mesmo derrubá-los?

EXPERIÊNCIAS E VALORES

A GERAÇÃO atual dos brasileiros está fazendo duas experiências novas, intensas. Durante mais de cinco anos, a guerra separara da Europa o país. Agora já se pode viajar outra vez. Mas já não é — como acontecia antes — Paris o único ponto de destino. O modernismo tinha, aliás, preparado a queda do monopólio que a literatura francesa mantinha durante mais de um século no Brasil, como expressão principal da civilização européia. Os brasileiros que agora voltam da Europa, estão todos êles entusiasmados pela Itália. E os que ficaram em casa? Êstes leram, em traduções mexicanas ou antes espanholas, quantidade de livros filosóficos, sociológicos, históricos: a segunda grande experiência, ao lado da arte italiana, é a ciência alemã.

Mas que é a Itália que inspira tanto entusiasmo aos viajantes brasileiros? E' Siena. E' Veneza. E' Florença, a da Idade Média e a da Renascença. E' a Roma barroca. E a experiência limita-se quase exclusivamente às artes plásticas. E a experiência alemã? Antes de surgirem as traduções, foi Ortega y Gasset o grande intermediário que determinou a seleção: Dilthey, Max Weber, Scheler, Spengler. Depois, introduziram-se Mannheim, Meinecke, a análise estilística dos Vossler e Leo

Spitzer (e, recentemente, de Auerbach), a interpretação da história das artes plásticas por Woelfflin e Worringer (também começam a chegar Riegl e Dvorak). Ainda faltam uns nomes importantes, Rosenstock, Horkheimer, Karl Loewith, Cysarz, mas não modificarão o quadro. Até em filósofos como Jaspers e Heidegger interessam especialmente os conceitos da historicidade. A experiência limita-se à ciência histórica. As artes plásticas e as ciências históricas, talvez seja isso mesmo o melhor que a Itália e a Alemanha têm que dar. As dúvidas sugeridas por aquelas limitações podem parecer marginais. Mas não são marginais os respectivos problemas.

Justificam, por exemplo, o entusiasmo exclusivo pela arte da Itália medieval, renascentista e barroca, declarando que, depois disso, não houve mais nada. E atrás dessa declaração esconde-se o velho preconceito que se chama Decadência. Não se dá importância à renascença literária da Itália entre 1770 e 1830, definida pelos nomes de Parini, Alfieri, Foscolo, Manzoni e Leopardi. Não me cansarei de repetir que os "Promessi sposi", de Manzoni, são romance tão grande como "La Chartreuse de Parme" ou "Guerra e Paz", embora sabendo que não adianta contra preconceito enraizado. Mas Leopardi, êste pode ser salvo das mãos dos que o consideram como pálido. Na verdade, Leopardi é o primeiro grande poeta, desde Lucrécio, que tenha sido materialista: fenômeno único nas literaturas modernas. Como foi possível? Porque os italianos do século XVIII interpretaram em sentido materialístico a filosofia de Locke, que o resto da Europa não entendia assim. Mas por que a interpretaram dessa maneira? Porque o his-

toricismo de Vico, precursor de Hegel, os tinha imunizado contra o cartesianismo. Por isso mesmo Hegel, que estava quase esquecido na própria Alemanha entre 1850 e 1900, sempre teve discípulos na Itália, em Nápoles sobretudo. A tradição filosófica napolitana, de Vico e Croce, já basta, aliás, para refutar aquêle conceito de decadência da Itália pós-barroca.

A Itália não é nem foi nunca "decadente". Parece apenas assim aos que consideram exclusivamente sua expressão pelas artes plásticas. Na verdade, há intermitência. A Itália exprimiu-se, durante certos séculos, pela arquitetura, escultura, pintura. Durante outros séculos, pela poesia. Durante mais outras épocas, principalmente pela música. E hoje assim como há 200 anos, pela filosofia e crítica filosófica. Nunca houve decadência, mas sim renascenças sucessivas.

Êsse fenômeno já chegou a sugerir aos nacionalistas italianos a idéia de pertencer a uma das nações mais jovens da Europa, embora a Itália seja como todo mundo sabe, a mais velha das nações européias. A França e a Inglaterra só parecem mais velhas porque suas tradições culturais nunca sofreram solução de continuidade. A tradição italiana, porém, apresenta-se intermitente. "Jovens" também se sentem os alemães: mas ali há realmente tradição interrompida.

Já existe hoje no Brasil um grande movimento em favor da criação de verdadeiro espírito universitário. Precisamos, dizem, de Universidades assim como são ou foram as da Alemanha, berços daquela ciência histórica. Desrespeitam-se os oradores; observa-se, com inveja a consideração extraordinária de que o professor universitário goza na Europa, ao ponto de reis, presi-

dentes e ministros se levantarem quando êle entra. Durante o século XIX, todos os países europeus (e os Estados Unidos) imitaram a êsse respeito a Alemanha. Por que o faríamos agora? E' verdade, tudo aquilo. Mas não é a verdade inteira. As Universidades francesas continuam até hoje diferentes; instituição do tipo alemão só é a École Normale Supérieure em Paris. Na Inglaterra, ninguém pensou em remodelar as Universidades históricas de Oxford e Cambridge; "germanizou-se" só a nova, em Londres. Em país nenhum o exemplo alemão foi imitado com tanto zêlo como na Itália; mas o verdadeiro portador do espírito universitário à maneira germânica, Benedetto Croce, nunca deu uma aula em instituição oficial. Êsses fatos desconcertantes requerem explicação.

Dilthey, Weber, Scheler, Mannheim, Meinecke, Vossler, Woelfflin: todos êsses nomes pertencem à época entre 1880 e 1930. Trata-se, evidentemente, de uma fase; e de uma fase entre outras. Precede-a uma das muitas "interrupções de tradição", de que a história alemã é, infelizmente, rica. Entre a "morte" da filosofia de Hegel, por volta de 1850, e aquela data de 1880 predominaram despòticamente as ciências naturais e, na historiografia e sociologia o mesmo espírito positivista de acumular fatos verificáveis sem interpretá-los. A ciência histórica alemã, que hoje se admira tanto, é fruto tardio do pensamento, enfim, ressuscitado, de Hegel. Mas Hegel foi, em 1830, um fim: o fim da época da filosofia idealista que é, por sua vez, uma transformação leiga da fé luterana.

A Reforma luterana partiu das Universidades. Lutero era professor em Wittemberg; foi êste seu título de

autoridade para reformar a Igreja assim como ao mesmo tempo seus adeptos, os príncipes alemães, reformaram seus Estados. E aconteceu que as novas Igrejas protestantes logo se tornaram meros órgãos administrativos, a serviço daqueles príncipes. Aconteceu, na verdade, o mesmo na Inglaterra; mas lá o espírito da Reforma conseguiu criar, ao lado da Igreja oficial, as igrejas livres do puritanismo. Na França, onde venceu o catolicismo, a oposição tornou-se livre-pensador: seus órgãos são a literatura, mantida pela sociedade, e — aquela École Normale Superieure. Na Alemanha não houve sociedade livre nem livres-pensadores nem igrejas livres. E com o enfraquecimento dos poderes eclesiásticos, a religiosidade da nação laicizou-se, asilando-se nas universidades: a própria ciência virou religião.

Daí o respeito que, na Alemanha, se dedica ao professor universitário: é o sacerdote daquela religião chamada "Cultura". Daí a tendência alemã de transformar em instituições de caráter universitário tudo o que é "superior", inclusive o Estado-Maior do exército prussiano. Daí a incapacidade dos católicos alemães de aderir plenamente à cultura de sua nação: porque têm outra religião, que não é a luterana, laicizada. Daí a dificuldade ou impossibilidade de imitar em outros países a Universidade alemã, que é instituição nacional e, a seu modo, "religiosa".

A seu modo: pois essa religiosidade é — crítica. Lutero foi crítico da religião dos outros. Kant foi crítico das filosofias dos outros. Críticos, embora sempre com ímpeto religioso, são Hegel, Marx, Max Weber. O grande perigo inerente a êsse movimento historicista é o relativismo, contra o qual um dos seus maiores re-

presentantes, Ernest Troeltsch, lutou desesperadamente e em vão. Essa ciência histórica não é perigosa, enquanto se observa sempre seu caráter de crítica; só quando se chega a confundir a crítica dos valores com os próprios valores, então só há uma alternativa: dissolução completa ou um dogmatismo estéril. O novo entusiasmo pela arte italiana não corre o mesmo perigo: esta nossa época utilitarista e democrática não tolerará os exclusivismos esteticistas. Mas aquêle falso dogmatismo pode chegar a ser mais que neo-acadêmico: arrogante e, talvez, violento.

Grande lição histórica é o que aconteceu à cultura universitária alemã quando se transportou, no século XIX, para a Rússia: criou-se a famosa "Intelligentzia", portadora de valores ocidentais e no entanto suicida. E' uma advertência que sugere mais uma pergunta: quais são, afinal, êsses valores ocidentais pelos quais se pretende hoje lutar? Será marginal êsse problema?

A TÔRRE

EMBORA o presente ensaio tratasse de um assunto de literatura comparada, é preciso confessar desde já sua origem em estudos de ciência política. Fala-se muito, hoje, em "problema da liberdade", quer dizer, na antinomia entre Liberdade e Autoridade, ou então entre liberdade social e liberdade intelectual. O problema não é porém apenas político e sim de ordem histórica: seria a História — pergunta-se — um poder comparável ao Fado da tragédia, traçando-nos os destincs, ou então possui o gênero humano capacidade para modificar, para o bem ou para o mal, as linhas tortuosas da evolução determinada? Da resposta depende, evidentemente, a solução dos grandes problemas sociais e econômicos; porque até o conceito da *economia dirigida* é um desafio, proposto aliás por deterministas pós-hegelianos, ao determinismo histórico. Numa obra eruditíssima, não bastante conhecida entre nós, porque publicada durante a guerra na remota Nova Zelândia, K. R. POPPER (1) estudou a história daquela antinomia, encontrando as bases da discussão entre liberalismo e

(1) K. R. POPPER: *The Open Society and Its Enemies.* 2 vols. Routledge, 1944.

determinismo — em PLATÃO e ARISTÓTELES; a idéia de uma *sociedade fechada*, dirigida por leis inalteráveis da História, seria um *mito* arquivelho. São pontos de vista — mas em todo caso o hábito de reconhecer atrás das teses variáveis da ciência racional os *estilos de pensar*, muito mais permanentes, é capaz de reconhecer, atrás da discussão contemporânea, a luta entre jansenistas e jesuítas e entre jesuítas e dominicanos com respeito à liberdade humana e à intervenção da graça divina; um estudioso católico e portanto insuspeito de veleidades marxistas já sustentou aliás a relação entre essas discussões teológicas e o problema da proibição, pelo direito canônico, dos juros do capital (2). A mesma antítese —liberdade ou determinismo — tampouco era ignorada pela Idade Média, combatendo-se então o determinismo histórico preconizado pela Astrologia (3). Até em antiqüíssimos contos orientais encontram-se meditações sôbre a desigualdade social dos homens, que seria regulada pelo Destino, sem que o contador de histórias conseguisse harmonizar com essa teoria a outra, igualmente indispensável, da responsabilidade moral dos indivíduos perante o trono da mesma Providência.

Tôdas essas discussões predestinacionistas dos séculos seriam hoje sem importância atual se não fôssem, em parte, cristalizadas em obras literárias que não podem jamais perder a atualidade permanente, sendo capazes de inspirar novas interpretações em qualquer épo-

---

(2) AUGUST M. KNOLL: *Der Zins in der Scholastik*. Wien, 1932.

(3) JACOB BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Nova edição. Wien, 1936, pág. 295 e segs.

ca histórica, até na nossa. Seria possível falar em *mitos*, têrmo de que já abusaram muito, mas cujo uso é sem perigo quando limitado, como acontece, aqui, a fenômenos literários. Como quer que seja, das suas origens nas conversas de acampamento das tribos nômades os *mitos* literários guardaram o hábito de caminhar. Acompanhar-lhes o caminho, de povo para povo, de século para século, de gênero para gênero, é uma das tarefas da ciência da literatura comparada.

Alguns encaram essa *história dos assuntos*, ou tematologia, com entusiasmo (4). Com efeito, o que seria mais interessante do que estudar o tratamento diferente do tema *Antígone*, em SÓFOCLES, GARNIER, ALFIERI, HASENCLEVER, ANOUILH, PEMÁN e BRECHT? Ou os *Don Juan* de TIRSO DE MOLINA, MOLIÈRE, MOZART, ZORRILLA, DUMAS pai? A *Orestia* de ÉSQUILO e a de O'NEILL? Outros estudiosos porém ficam céticos: a história dos temas literários seria "a menos literária das histórias" (5). Pouco se encontraria no estudo das diferenças para compreensão melhor das obras. Talvez o exemplo mais contraproducente seja uma das maiores obras do gênero: a em que o grande comparatista italiano ARTURO FARINELLI estudou, exibindo erudição imensa, as fontes da tragédia *La Vida es Sueño* de CALDERÓN (6), acompanhando o assunto através de

---

(4) PAUL VAN TIEGHEM: *La littérature comparée*. Paris, 1939, pág. 87.

(5) RENÉ WELLEK e AUSTIN WARREN: *Theory of Literature*. New York, 1949, pág. 272.

(6) ARTURO FARINELLI: *La Vita è un Sogno*. 2 vols. Torino. 1916.

todos os séculos e literaturas e contribuindo quase nada de novo à interpretação da peça enigmática. O caso FARINELLI acrescenta aos vários argumentos contra a "tematologia" mais um: acumulando dezenas de versões do enrêdo — espanholas, italianas, inglêsas, neolatinas, alemãs, holandesas — o erudito, esmagado pela abundância de documentação, não chega a reparar um fato decisivo: que o personagem principal, nas versões antes de CALDERÓN, é um plebeu e na tragédia espanhola um príncipe. Os tematologistas talvez explicassem isso como imposição da parte da estética renascentista: o herói duma tragédia não pode ser pessoa de origem humilde, típica do gênero cômico. Com efeito, as versões antecalderonianas são contos mais ou menos humorísticos; e mesmo depois de CALDERÓN, os dramaturgos que mantiveram a origem humilde do personagem principal só escreveram comédias em tôrno do assunto. Essa diferença não chega a modificar muito o enrêdo; e por isso escapou ao comparatista FARINELLI. Mas modificou radicalmente o sentido político do "mito literário". Realmente, *La Vida es Sueño* não é uma fantasia onírica em forma dramática; nem é só a alegorização dramática de um pensamento filosófico, acêrca da mistura de verdade e ficção na vida humana (7); também é, e em primeira linha, tragédia política.

O príncipe Segismundo foi, desde a primeira mocidade, mantido prêso numa "tôrre encantada", no meio das florestas, porque os astrólogos tinham profetizado

---

(7) ANGEL VALBUENA PRAT: *Historia de la literatura española*. Barcelona, 1937, vol. II, pág. 404.

ao rei Basílio as perigosas tendências do filho para a tirania. Contudo o rei, atormentado pelas dúvidas, quis dar uma chance ao filho: mandou-o vir para a côrte, entronizando-o no poder a título de experiência. Mas Segismundo, brutalizado pela estranha *educação*, revelou-se logo como selvagem terrível, de modo que foi preciso prendê-lo outra vez; disseram-lhe que aquêle dia de poder foi apenas sonho. Desta maneira aprendeu Segismundo a semelhança entre a vida despertada e um sonho coerente (eis o pensamento filosófico, cartesiano, que VALBUENA PRAT encontra na obra). E quando uma revolução veio libertá-lo, destituindo o velho Basílio e proclamando rei o filho, então Segismundo já sabia vencer seus instintos selvagens, porque "todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende". Apenas cinza é a vida (a palavra "cinza" volta — várias vêzes em CALDERÓN, assim como em suas leituras religiosas). O drama, visto assim, é algo como uma *educação de príncipe* — tema predileto da literatura barroca — realizada pelo *desengaño*, outro motivo típico da época. O *mito político* encerrado na peça seria próprio de determinada fase histórica da vida espanhola, sem relevância para nós; e a própria peça seria uma *tôrre encantada*, ruína misteriosa que todos admiram *aunque ninguno la entiende*.

Assim entendeu (ou não entendeu) FARINELLI seu assunto: como produto da melancolia tìpicamente barroca, que considera a vida como sonho e vaidade, não reconhecendo outro resultado dos esforços humanos do que — "cinza".

Apesar de tudo, a documentação apresentada por FARINELLI é incompleta. Depois de CALDERÓN, o erudi-

to só encontra versões secundárias, do assunto, em holandês e alemão. Continuou ignorando outra tradição "secundária", a do teatro popular vienense em que se representaram durante duzentos anos as chamadas "peças de correção" (*Besserungsstuecke*) em que uma pessoa orgulhosa ou impertinente é "corrigida" por um sonho que lhe apresenta a perda repentina da fortuna ou da posição social (8). A origem dessas modestas comédias ainda se percebe claramente em *O camponês como milionário* (1826), de FERDINAND RAIMUND: aí, o camponês ficou rico pela grande sorte da loteria, mas perde tudo ràpidamente como o ganhara; não é êle, porém, o sujeito humorístico dos contos e farsas pré-calderonianos mas personagem melancólico, asssim como o príncipe de CALDERÓN. E como mensageiro dessa melancolia pós-barroca aparece na comédia um tipo de rua vienense daqueles tempos de 1820, o lixeiro que andava de casa para casa apanhando lixo, gritando: "Cinzas! Cinzas!"

A estranha coincidência das expresões lembra as origens espanholas da civilização vienense, ligada à península ibérica pela dinastia, pela fé católica, pelo estilo da arquitetura e da vida. Se existe possibilidade de interpretar aquêle "mito" espanhol-barroco de uma maneira pela qual o elemento permanente humano do assunto (*a vida como sonho*) revivifique a doutrina política (prêsa na *tôrre encantada* do enrêdo) — então só pode ser, tomando-se como ponto de partida aquêle resto (ruína misteriosa) do mundo espanhol que ainda

---

(8) OTTO ROMMEL: *Johann Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik*. Wien, 1930, pág. 98 e segs.

subsiste: a Áustria. O último poeta dessa antiga Áustria foi HOFMANNSTHAL, que chegou realmente a escrever nova versão de *Vida es Sueño*: o drama *Der Turm* (*A Tôrre*). Essa coincidência já não é mero objeto de tematologia; antes serve para dar novo sentido à pesquisa tematológica: as versões diferentes do mesmo assunto interpretam-se mùtuamente.

Não será preciso apresentar HOFMANNSTHAL: já o fiz (9), e existem outros ensaios acessíveis (10) e monografias completas (11) sôbre êsse poeta de categoria européia e universal.

O enrêdo da peça de HOFMANNSTHAL parece o mesmo da calderoniana: aí também o príncipe Segismundo, prêso na tôrre — que é aliás transformada em *tôrre* subterrânea, em caverna — é libertado pela revolução. Apenas o desfecho é diferente: o príncipe de HOFMANNSTHAL é derrotado. Isso não significa porém vitória da tradição monárquica: porque esta já estava perdida quando o Esmoleiro-Mor e Chanceler do Reino — personagem novo na versão austríaca — se retirou para o convento, abandonando a monarquia ao seu destino fatal. Mas o príncipe não chegará a ver a terra de promissão; o fim do reino também é o seu fim. Quem vence, afinal, é a revolução. Quer dizer, *A Tôrre* é tragédia moderna.

---

(9) OTTO MARIA CARPEAUX: *A Cinza do Purgatório*. Rio de Janeiro. 1942, pág. 127.

(10) CHARLES DU BOS: *Le legs d'Hofmannsthal*. (*In Approximations*. 4. ème série. Paris. 1930).

(11) H. NAEF: *Hofmannsthals Leben und Werk*. Zurich. 1938.

Em CALDERÓN, a revolução é apenas esboçada, conseqüência de uma "revolução de palácio". HOFMANNSTHAL substituiu o inexpressivo carcereiro Clotaldo pelo ambicioso diplomata Julian, chefe das fôrças reacionárias; e como chefe da revolução aparece o sargento Olivier, personagem de rude mercenário à maneira da soldadesca do século XVII, revelando-se porém logo como demagogo moderno, flagelo de uma época caduca. Sintoma dessa decadência é, entre outros, a demissão do Esmoleiro-Mor, abandonando o velho rei Basílio: porque êste, violentando a pessoa humana e sagrada do príncipe-herdeiro, agira contra as leis divina e natural. A própria ordem do Universo foi, dêste modo, perturbada; e a conseqüência é a desordem universal, o fim da época pela revolução. O príncipe HOFMANNSTHAL torna-se rei revolucionário — aí está a contradição que o leva à derrota. O herdeiro da velha ordem não pode iniciar a nova era; só pode sacrificar-se por ela, sem que lhe agradeçam o sacrifício, até sem que o compreendam. *Aunque ninguno lo entiende*, esta sabedoria dolorosa do vencedor Segismundo transforma-se em sabedoria mais dolorosa do moribundo Sigismundo: "Dai testemunho: estive presente. Embora ninguém me tenha reconhecido."

As duas obras, a de CALDERÓN e a de HOFMANNSTHAL, passam-se numa Polônia fantástica, irreal, país exótico de século XVII. Mas o mundo de *Vida es Sueño* é no fundo a própria Espanha e o da *Tôrre* o nosso mundo do século XX. Daí, o desfecho trágico da peça de HOFMANNSTHAL explicar-se-ia pela impossibilidade

de encontrar naquele *mito* obsoleto resposta às perguntas nossas quanto ao futuro.

Seria realmente assim se a tragédia de CALDERÓN fôsse apenas expressão da política barroca; então a *Tôrre* não seria símbolo autêntico e *La Vida es Sueño* não seria verdadeira tragédia mas sim apenas mera alegoria dramática (12), hipótese logo desmentida pelo forte (e permanente) efeito psicológico de qualquer representação da peça. O fato de que nem CALDERÓN nem HOFMANNSTHAL conseguiram interpretação definitiva do símbolo é mais um argumento em favor da sua autenticidade e permanência; e estas se revelam justamente naquelas fases da história do assunto às quais FARINELLI não prestou a atenção devida.

Nas primeiras versões, orientais, da fábula o personagem principal é um comerciante viajante ou outro indivíduo de condição humilde. Assim acontece ainda numa epístola do grande humanista espanhol LUÍS VIVES: um *homo ex plebe*, despertando do sono, encontra-se de repente no palácio d'El Rey, sendo tratado com honras excepcionais: mas apenas burlaram-no; no dia seguinte conseguem convencê-lo de que tudo foi sonho, o que permite acrescentar algumas meditações sôbre a vaidade desta vida (*Cinzas! Cinzas!*). Tôdas as versões medievais e renascentistas do assunto dão essa mesma lição a um homem pobre, às mais das vêzes a um camponês; o tema faz parte da imensa bibliografia satírica que os escritores medievais, aristocratas ou burgueses, acumularam para zombar da incultura

(12) H. B. CHARLTON: *Shakespearian Tragedy*. Cambridge University Press. 1948, pág. 36.

das populações agrícolas (13). E' literatura que merece o apelido de "anti-social". Ainda no prelúdio da *Taming of the Shrew*, de SHAKESPEARE, o sapateiro Sly, tratado como barão durante o prelúdio, é personagem assim, personagem secundária aliás; provàvelmente SHAKESPEARE não continuou o prelúdio para que o sujeito humilde não perturbasse o enrêdo da comédia renascentista (14). Nas versões da época barroca aquela tendência *anti-social* ainda vira mais forte: o *homo ex plebe* a lição de que as fronteiras entre as classes da sociedade são intransponíveis; só no sonho o camponês pode tornar-se rei ou barão. Parece que sobretudo os dramaturgos, então numerosos, entre os padres da Companhia de Jesus, cultivavam essa tendência, da qual o *Rusticus imperans* do P. JACOBUS MASEN e a *Utopia* (1640) do P. JACOBUS BIDERMANN são exemplos, assim como ainda em 1717 uma comédia do P. DU CERCEAU (15). FARINELLI menciona, embora de maneira incompleta, essas peças jesuíticas. Mas ignora uma imitação em país protestante, o *Krelis Louwen* (1715) do holandês PIETER LANGENDIJK (16), que foi por sua vez a fonte de uma das maiores comédias da literatura universal: *Jeppe paa bjerget* (1723) do dinamarquês HOLBERG. Jeppe é um camponês sempre bêbado; êle

(13) D. MERLINI: *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*. Torino. 1948

(14) E. P. KUHL: *Shakespeare's Purpose in Dropping Sly*. (*In*: *Modern Language Notes*, XXXVI. 1921, pág. 321).

(15) WILLI FLEMMING: *Die deutsche Barockkomoedie*. Leipzig. 1931, pág. XXIV.

(16) J. VAN HAM: *De Spotkoning*. (*In*: *Nieuw Taalgids*, XXIX, 1938, pág. 229).

também desperta, certo dia, no castelo do barão, praticando então várias brutalidades; depois é duramente castigado pelo que cometeu no *sonho* de bêbado. Mas Jeppe chega, meditando, a uma conclusão já algo inquietante: "Dizem que Jeppe bebe; mas não dizem porque Jeppe bebe." Com efeito, foi a última versão do assunto antes do mundo inteiro despertar do sono e a Revolução Francesa transformar os camponeses em barões (17).

Mas o Segismundo de CALDERÓN, embora fazendo a mesma experiência, não é camponês e sim príncipe. Eis a transformação que todos os esforços eruditos de FARINELLI não conseguem explicar; nem o conseguiu o estudioso espanhol que examinou especialmente o assunto (18). Mas alude, pelo menos, à solução a última versão do enrêdo: a *Tôrre*.

Apresentam-se, para a solução daquele problema, várias hipóteses. Poder-se-ia afirmar, por exemplo, que em tôdas as versões, a partir das orientais, já existe em germe aquela melancolia que chegará em CALDERÓN à plena expressão barroca. O assunto estava predestinado a acabar em tragédia, apesar da condição humilde do personagem principal. De fontes orientais também se origina o tema lírico, ìntimamente semelhante, da igualdade fundamental de tôdas as criaturas humanas na morte, tanto dos reis como dos seus mais humildes

---

(17) GEORG BRANDES: *Ludvid Holberg. Et Festskrift. Kjoebenhavn.* 1884. (Citado conforme SAMLEDE SKRIFTER, vol. II, pág. 113 e segs.).

(18) F. G. OLMEDO: *Las fuentes de La Vida es Sueño.* Madrid. 1928.

súditos — basta lembrar o "Dictes moy ou, n'en quel pays..." de VILLON e o "Imperious Caesar, dead and turn'd to clay..." de *Hamlet* (19). Nessa perspectiva, o camponês e o príncipe são iguais. Ainda hoje o sabe a velha canção estudantil "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?" — e um pobre lixeiro responde: *Cinzas! Cinzas!*

Mas essa explicação genealógico-sentimental não acerta o sentido político do *mito*. Aí se oferece outra solução, muito mais audaciosa: o camponês que CALDERÓN transformou em príncipe teria sido príncipe antes de virar camponês: origem do *mito literário* seria um mito autêntico, aquêle descoberto por CUMONT e FRAZER, dos reis de povos primitivos que foram sacrificados aos deuses depois de um dia ou um ano só de poder (20). O assassínio ritual do rei virou, depois, cerimônia de carnaval, e enfim — já esquecidas as bases religiosas da sinistra história — seu personagem principal virou camponês e espécie de Rei Momo por um dia só. Jeppe e o *rusticus imperans* são *reis de carnaval*, assim. Mas dentro da farsa já estava escondido o germe da tragédia política que CALDERÓN chegou a redescobrir... Bem, não pretendo desenvolver hipótese tão esquisita. Mas em todo caso, só pela transformação do camponês em príncipe, transformou-se a farsa anti-social em vaso de um mito político.

---

(19) ETIENNE GILSON: *Tables pour l'histoire du thème littéraire "Ubi sunt?"* (in *Les idées et les lettres*. Paris. 1932, págs. 31-38).

(20) FRANZ CUMONT: *Le roi des saturnales*. (*In*: *Revue de Philologie*, 1897, pág. 143-153). I. G. FRAZER: *The Golden Bough* (Várias edições).

Os detalhes pertencem à filosofia do Barroco. Em mais uma versão, no *Wunderliches Schauspiel von niederlandischen Bauern,* do alemão CHRISTIAN WEISE (21), o camponês aprende mais ou menos a comportar-se bem na côrte, provocando a observação de um dos barões presentes: "No fundo, todos nós somos camponeses. Mas quem sabe esconder o camponês no seu coração. êste é chamado de cortesão perfeito." Quer dizer, a fábula também serve como espécie de "Guia de maneiras perfeitas". WEISE insiste, com efeito, na necessidade de boa educação dos príncipes, para que desempenhem bem suas altas funções. "O príncipe tem de velar por seu povo" — mas isto um camponês não aprende nunca. O príncipe porém aprenderá no sonho. Neste sentido, *La Vida es Sueño* é um "Espelho do príncipe perfeito" — gênero predileto do Barroco, cultivado por um ANTONIO PÉREZ e um QUEVEDO.

Contudo, não se trata de mera teoria e sim de fatos também. Certos pormenores da tragédia calderoniana lembram a peça *El príncipe Don Carlos,* de JIMÉNEZ DE ENCISO; e essa observação abre perspectivas históricas. Assim, como Segismundo se levanta contra seu pai, o rei Basílio, assim o príncipe DON CARLOS se levantara contra seu pai FELIPE II; e essa oposição do príncipe-herdeiro contra o monarca parece tradicional na casa dos Habsburgos: FERDINANDO II, o imperador da Contra-Reforma, também se levantou contra as veleidades de tolerância religiosa do velho RODOLFO II; JOSÉ II, o imperador *ilustrado, murmurou* contra sua

(21) H. ZARNECKOW: *Christian Weise's Politica Christiana und der Pietismus.* Leipzig. 1924.

mãe MARIA TERESA; o príncipe-herdeiro RODOLFO, de convicções liberais, opôs-se a seu pai imperial FRANCISCO JOSÉ, antes de acabar na tragédia de MAYERLING. CALDERÓN ainda evitou essa possível interpretação oposicionista da fábula; a *"revolução"* no fim da peça fica incolor. Mas QUEVEDO, na *Política de Dios y gobierno de Christo*, já fala claramente: "Rey que duerme y se echa a dormir descuidado con los que le asisten, es sueño tan malo que la muerte no le quiere por hermano y le niega el parentesco: deuda tiene con la perdición y el infierno. Reinar es velar." Essas frases parecem crítica violenta contra *La Vida es Sueño*, contra o entorpecimento da sabedoria política pela *sabedoria do sonho*. A História deu razão ao tribuno. HOFMANNSTHAL, que ainda assistira à oposição do príncipe-herdeiro RODOLFO e á tragédia de MAYERLING, devia assistir depois ao fim, pela revolução, do Império e da dinastia. A *Tôrre* foi escrita, por volta de 1920, à sombra dos imensos edifícios de habitação popular, construídos pela Municipalidade socialista de Viena. A obra, intimamente passadista, parece confirmar o fim definitivo daquela *sabedoria*. Não convence muito a interpretação da *Tôrre* como alegoria da prisão em que o povo — os *homines ex plebe* — fica encarcerado pelas tradições reacionárias (22). Mas pelo menos se revela, nesta altura, a secreta lógica que permitiu, durante a história milenar do enrêdo, a identificação do camponês (*homo ex plebe*) com o príncipe-herdeiro e

---

(22) NADLER: *Hugo von Hofmannthals Ausklang*. (*In: Hochland, Muenchen*, XXVI/12, 1929, pág. 620).

depois a identificação dêste com o camponês Jeppe. O desfecho revolucionário da peça de HOFMANNSTHAL explica — como se fôsse lembrança subconsciente do *mito* do rei assassinado — a transformação do camponês em príncipe, na versão de CALDERÓN. Mas acima do *mito político* está o sentido humano: príncipes e camponeses, todos êles ficam presos na *tôrre*, que é um símbolo permanente.

O símbolo *Tôrre* pertence à linguagem política da poesia espanhola. De "excelso muro, oh torres coronadas", fala GÔNGORA. Mas em QUEVEDO a tôrre já ameaça ruína: seus *muros desmoronados de la patria mía* antecipam as *decrépitas ciudades* que povoam a Castela de ANTÔNIO MACHADO. O cântico da decadência castelhana, de UNAMUNO, refere-se irônicamente a *Madrigal de las Altas Torres*. Nesse mesmo sentido a expressão volta a aparecer na poesia austríaca. "Perto de muros arruinados" está em cima das cenas, na tragédia *Um conflito de irmãos na casa dos Habsburgos* de GRILLPARZER, que passam perto do palácio imperial Hradschin, em Praga (23). Mas êsse Hradschin, palácio em que o abúlico imperador RODOLFO II se encerrou, incapaz de tomar resoluções porque sabendo que qualquer resolução causaria a ruína do império e a volta do caos — essa *tôrre* ainda existe hoje, mirando o céu em cima da capital de uma república socialista. A indestrutibilidade da Tôrre tem significação profunda. A Tôrre é símbolo do poder coercitivo do Estado: é prisão do indivíduo e muro de ordem contra os instin-

(23) H. ROSELIEB: *Grillparzer und die Barocke*, (*In*: *Jahrbuch der Leo-Gesellschaft*. Wien, 1927, pág. 41).

tos anárquicos lá fora. Prisão do indivíduo: mas também fortaleza do indivíduo. Os príncipes Segismundo, de CALDERÓN, e Sigismundo, de HOFMANNSTHAL, por mais diferentes que sejam, sentem o mesmo alívio quando, depois de um único dia sinistro de poder, estão reconduzidos à prisão da qual nenhum despertar os desalojará: "Senhor e rei para sempre, nesta tôrre inviolável." Neste sentido, a tôrre é símbolo permanente de uma atitude humana; resta explicar-lhe as bases históricas que encontrou na tragédia de CALDERÓN.

O homem barroco encontrou a segurança na tôrre inviolável de sua alma: pagou, por isso, o preço de desvalorização do mundo exterior, desmascarado como sendo sonho e "vanitatum vanitas". Essa teologia apolítica correspondia à política teológica do absolutismo barroco: o indivíduo, excluído dos postos de mando nas altas tôrres do Estado, retirou-se para a tôrre de sua alma: prisão, é certo, mas que permitiu observar com serenidade o desmoronamento dos "excelsos muros" da outra tôrre. A dor patriótica dos poetas barrocos é atenuada por uma espécie de ceticismo, inspirado por experiências políticas próprias do espaço espanhol-austríaco.

O Estado espanhol e a idéia do império universal encontraram-se na pessoa de CARLOS V. A historiografia do século XIX, liderada pelos alemães protestantes, conseguiu ofuscar a memória dêsse grande homem trágico; e a historiografia católica não fêz muito esfôrço para defender aquêle que mandara o "sacco di Roma". CARLOS V teria sido *espanhol fanático*, representante anacrônico do imperialismo teocrático medieval, derro-

tado porém pela Justiça da História, que decidiu em favor do nacionalismo moderno. Na verdade, CARLOS V não era espanhol e sim europeu: descendeu tanto da dinastia dos Habsburgos, então família alemã, como dos reis de Castela e Aragão; sua avó fôra MARIA DA BORGONHA, princesa daquele *reino intermediário* entre Antuérpia e Basiléia cujos fragmentos — a Bélgica, Luxemburgo, Alsácia — ainda são os países mais europeus da Europa; nasceu mesmo na Bélgica, na região em que LUÍS VIVES, observando os *homines ex plebe*, os primeiros operários industriais do continente, ideou aquela *fábula del dormiente*. O imperador CARLOS V foi patrício de ERASMO DE ROTTERDAM. Ao imperador dirigia o erasmista VIVES as advertências de *De statu ac tumultibus Europae*. Erasmista era ALFONSO DE VALDÉS, o secretário do imperador. Do erasmismo, quer dizer, do humanismo cristão, pretendeu o imperador fazer o fundamento espiritual da Monarquia Européia. Quem derrotou o *espanhol fanático* não era o nacionalismo moderno mas sim o papado (24): desligando-se da política imperial, o Papa PAULO III venceu o universalismo europeu. Agiu assim como o Esmoleiro-Mor da tragédia de HOFMANNSTHAL, retirando ao rei o apoio da Igreja. E CARLOS V, abdicando, retirou-se para o convento de Yuste, *senhor e rei nesta tôrre*.

O futuro pertencerá à Contra-Reforma antierasmista e aos heréticos protestantes, à França e às *nações* modernas, nacionalistas. A Espanha dos Felipes ficou *torre coronada* mas já de *muros desmoronados*, ruína

(24) W. H. EDWARDS: *The Politics of Pope Paul III*. London. 1935.

magnífica, reino do sonho. Em 1898, o sonho acabou. Mas na Áustria dos Habsburgos ainda sobreviveu o último resto do império de CARLOS V, também já desmoronado, mantendo-se apesar dos esforços dos incompetentes que a governaram. "Dei providentia et hominum confusione Austria ducitur." Contìnuamente o império dos Habsburgos ficou *à margem do abismo;* mas nunca caiu, pelos séculos afora. Enfim, a gente austríaca convenceu-se da inutilidade de todos os esforços, nesse ou naquele sentido, e a *sabedoria do sonho* transformou-se em ceticismo malicioso: a última herança do erasmismo europeu foi a falta absoluta de patriotismo na Áustria. Os *príncipes* da ilustre casa dos Habsburgos continuavam como sempre foram — uma família de fanáticos sombrios e livres-pensadores extravagantes, burocratas mesquinhos e libertinos desenfreados: desde CARLOS V todos êles viviam fora da realidade (25). Sua verdadeira pátria era o céu católico: na verdade, uma imensa cúpula barroca em baixo da qual se mantinham em pé os "excelsos muros", embora "ya desmoronados", da Tôrre. Mas tinham conseguido contaminar a atmosfera da paisagem alpina em tôrno da sua última capital. Até o nome do grande parque imperial da cidade, do *Prater,* ainda lembrava o Prado de Madrid; e a cripta dos Capuchinhos, onde dormem os imperadores, é algo como um Escorial enterrado — assim como a tôrre de *La Vida es Sueño* se transformou em caverna na tragédia de HOFMANNSTHAL. A peça moderna é interpretação da antiga em face duma nova situação política, de novo aspecto realizado do mito. Mas já se

(25) HERMANN BAHR: *Wien.* Stuttgart. 1906, págs. 18-19.

tornara impossível o "happy end" da peça calderoniana. O ciclo histórico dentro do qual nasceu, acabara; o seu fim apenas justificava. mas uma vez e pela última vez, a sabedoria do sonho: *Cinzas! Cinzas!*

Mas em que sentido pode, então, a peça de HOFMANNSTHAL ser chamada de *versão moderna?* E em que sentido a peça de CALDERÓN ainda encerra uma verdade viva? Não há resposta a essas perguntas enquanto se referem às obras "qua" literárias. Todos os elementos de caráter histórico influem no processo da criação da obra de arte; mas quando está pronta — e se é realmente obra de arte — mantém-se por si mesma, autônoma como um cristal, irredutível como um axioma matemático. Não é *moderna* nem precisa disso para sobreviver. A sua lógica interna é perfeita. Quanto a isso, nem existe relação qualquer entre diferentes versões do mesmo enrêdo. Daí, a transformação do camponês em príncipe e a transformação do príncipe vitorioso em vítima da revolução social constituem movimento dialético inacessível aos métodos da literatura comparada. Esta apenas é capaz — e tem o dever — de chamar a atenção para essas modificações que, fora da esfera pròpriamente literária, dizem respeito ao *mito político,* encerrado nas obras imutáveis como um germe capaz de evolução diferente e sujeito a outras leis de *mutação* do que o enrêdo literário.

A citada obra de K. R. POPPER é um primeiro ensaio de uma *mitologia política* nesse sentido. E' vasto o campo que se abre aqui aos estudiosos de uma nova disciplina, entre ciência literária e ciência política. Já foram estudados, aliás, os mitos políticos de PLATÃO.

pelo próprio POPPER, a significação política da tragédia esquiliana, por GEORGE THOMPSON (26), a relação entre a teoria política do tomismo e a de DANTE, por VOSSLER e uma plêiade de estudiosos italianos (27), as coincidências entre o *Mirror for Magistrates* e as peças históricas de SHAKESPEARE, por LILY B. CAMPBELL (28); nem cabe registrar, aqui, vários outros estudos de feitio semelhante. Sendo que êsses estudos não atingem o núcleo artístico da criação poética nem contribuem para a solução de problemas políticos de importância imediata, será preciso demarcar as fronteiras da nova disciplina, tanto com respeito à crítica e história literárias como em relação à ciência política e sociologia; e foi para êsse fim que se estudou aqui o problema de *La Vida es Sueño*. A história do assunto, entre CALDERÓN e HOFMANNSTHAL, serve para delimitar o espaço histórico e cultural das duas obras — o do Barroco austro-espanhol — o que faz compreender algo melhor as típicas qualidades estilísticas das duas obras e a fascinação estética que *La Vida es Sueño* ainda irradia. Mas os fatôres determinantes, assim revelados, são de natureza política, só plenamente compreensíveis à luz da triste comédia do *homo ex plebe* que acompanha fielmente a história do assunto trágico. O problema político encerrado naquela tragédia do Destino traçado e

---

(26) G. THOMPSON: *Aeschylos and Athens, a Study in the Social Origins of the Drama*. London. 1941.

(27) LUIGI RUSSO: *La critica letteraria contemporanea*. Vol. II (capítulos VIII e IX). Bari, 1947.

(28) LILY B. CAMPBELL: *Shakespeare's Histories, Mirrors of Elizabethan Policy*. San Marino, Cal. 1947.

superado — o problema de Autoridade e Liberdade — ainda não foi resolvido. A êsse respeito as velhas obras austro-espanholas apenas podem dizer-nos o que dizia, ao morrer, o príncipe Sigismundo: "Dai testemunho: estive presente. Embora ninguém me tenha reconhecido". Mas o problema da comédia é de substância humana mais permanente, mais verdadeira por assim dizer. Porque o resultado de tôda experiência humana é, afinal, o grito daquele lixeiro quase mitológico: *Cinzas! Cinzas!*

ÍNDICE

	Págs.
Uma fonte de filosofia de Machado de Assis	3
Resposta à pergunta	9
História de espantar	14
Contos de Tchekov	19
Destino do romance policial	24
O Processo de Sócrates	33
Problemas dramáticos	43
Os médicos de Molière	50
Trovador americano	56
O utopista Anatole	63
No entêrro de Maeterlinck	68
Maugham versus Maquiavel	73
Falsificações	78
Experiências e valores	84
A Tôrre	90

Departamento de Imprensa Nacional
Rio de Janeiro — Brasil — 1953

Volume digitalizado por
Biblioteca Machado de Assis,
Imprensa Nacional, Brasília

Acervo de Obras e Documentos Históricos
https://museu.in.gov.br/pt/web/guest/biblioteca-digital

PDF original reformatado em Scan Tailor
(https://scantailor.org/)

Capa reconstituída por fotos do original e de outros
volumes da coleção "Os Cadernos de Cultura"

A coletânea *Respostas e perguntas* foi reeditada em
Ensaios reunidos: vol. 1 (Rio de J., Topbooks, 1999)

A obra de Otto Maria Carpeaux
(pseud. Otto Karpfen, 1900–1978)
é de Domínio Público